# Osservatorio Tv 2015

a cura di Barbara Maio

Scrivi per inserire testo

# Osservatorio Tv

## Progetto di ricerca indipendente coordinato da Barbara Maio

© 2015 by Rigel Edizioni

00147 Roma, Via dei Lincei n.39

Contact: barbaramaio@osservatoriotv.it

Web Site: http://www.osservatoriotv.it

ISBN 978-88-908180-4-2

Il volume è pubblicato secondo la

Creative Commons Public License

I diritti del progetto appartengono a Barbara Maio. I singoli saggi sono di proprietà dei rispettivi autori. Ogni immagine, video, logo, marchio registrato è del legittimo proprietario.
L'utilizzo degli stessi in questa pubblicazione gratuita ha il solo scopo accademico e didattico.
*Osservatorio Tv* non è responsabile dei contenuti delle pagine esterne linkate nel testo.
Le traduzioni in italiano di parti non tradotte altrove, sono opera dei rispettivi autori.

# Indice


*Presentazione* di Barbara Maio p.04
*Introduzione* di Roy Menarini p.05

*Agente Carter* di Barbara Maio p.07
*Banshee* di Elisa Rampone p.17
*Fargo* di Alice Casarini p.29
*Galavant* di Olimpia Calì p.38
*Inside Amy Schumer* di Giada Da Ros p.47
*Luther* di Ellen Nerenberg p.62
*Rectify* di Massimo Siardi p.68
*The Affair* di Giada Da Ros p.75
*The Knick* di Attilio Palmieri p.90
*The Leftovers* di Sara Mazzoni p.101
*The Strain* di Dikotomiko Cineblog p.114
*The Village* di Marco Mongelli p.125

Biografie degli autori p.138

**Presentazione**

# Osservatorio TV 2015

Il progetto Osservatorio Tv compie 3 anni!

Potranno non sembrare molti, ma trattandosi di un progetto indipendente che vive solo sulle spalle dei ricercatori che vi partecipano, 3 anni sono tantissimi.

Anche quest'anno lo scopo che ci siamo prefissati è stato quello di dare una panoramica su serie tv recenti che si sono distinte per qualità artistica, che hanno riscosso interesse e curiosità o che hanno dato vita a fenomeni cult.

Come ormai prassi, le produzioni statunitensi sono sempre le più presenti, con quelle britanniche che compaiono sporadicamente ad interrompere momentaneamente la sudditanza stelle e strisce.

Assente il resto della produzione Europea o di altre nazioni anglofone (Australia, Nuova Zelanda).

Il trend che ormai emerge dalla ricerca, sin dalle sue prime fasi, è che i prodotti migliori, più intriganti, più originali, arrivano dalla tv via cavo e a pagamento. Infatti, mentre tendono a sparire dalla ricerca le produzioni dei tre grandi network (ABC, NBC e CBS), qui presenti solo con due produzioni particolari della ABC come *Agente Carter* - legata al mondo Marvel - e *Galavant*, esperimento musicale che ha riscosso molta curiosità, guadagnano presenza produzioni HBO, Showtime e Sundance Channel ed entrano in lista network storicamente minori come Cinemax (della famiglia HBO), Comedy Central e FX.

Lato Regno Unito quest'anno sono presenti solo due produzioni BBC, *Luther* e *The Village*.

Come ogni anno ringrazio tutti i collaboratori della ricerca e Roy Menarini che apre il volume con una sua acuta riflessione sulla serialità contemporanea.

Vi auguro buona lettura!

Barbara Maio

# *Introduzione*

di Roy Menarini

Perché è importante avere un osservatorio permanente per le serie TV? Per il semplice fatto che è impossibile seguirle tutte. Al di là delle valutazioni sullo stato corrente della serialità televisiva – peggiore, migliore o uguale a quella dei momenti d'oro o delle cosiddette golden ages – non c'è dubbio che la produzione contemporanea si caratterizzi per la sua incredibile varietà.

Da una parte continuano ad aumentare i player – e sicuramente di pregio: da Netflix ad Amazon, si vede un'alta qualità del prodotto – dall'altra si rafforzano programmi di creatività industriale intorno ai franchise (e del caso Marvel si parla e si parlerà a seguire). Inoltre, sembra di poter dire che le serie Tv continuano il loro lavoro di ricollocazione, sfida e emancipazione nei confronti dei tabù sociali contemporanei (si paragoni *Transparent* all'ormai dimenticato *The L Word* e si capiranno i passi avanti fatti). Le serie Tv, specie quelle delle cable e degli OTT, saggiano i limiti, smuovono le categorie, si prestano a riletture culturali e ad essere maneggiate dai consumatori nel contesto dei social media. I canali distributivi si moltiplicano, ma – come ben noto – non esiste nessuno che possa essere abbonato contemporaneamente a HBO, Amazon, Netflix, Sundance Channel, e così via.

C'è senz'altro una vaporizzazione (corrispondenze tra produttori e pubblici di una determinata piattaforma) ma anche una continua riconvergenza degli spettatori, laddove – per esempio in Italia – si perde il marchio originale e si assiste a un rebrand di serie dalle caratteristiche molto lontane tra loro. Pensiamo a Sky Atlantic, canale orientato al "quality", dove si programmano serie di Amazon, HBO, BBC, FX senza soluzione di continuità.

Bisognerà poi valutare nel lungo periodo la strategia della distribuzione delle full season on demand. Difficile scontornare il senso della serialità se non per caratteristiche narrative, segmentazioni, episodicità, e così via. Ma siamo sicuri che il binge watching suggerito dal distributore del contenuto sia apprezzato da tutti? E se – come accaduto in Italia per 1992 – la produzione di discorsi critici, di commenti virali, di attese incuriosite, tenesse ancora in piedi, nella sua periodicità (o come qualcuno suggerisce: "durativ ità"), l'interesse generale? Potremmo trovarci a scoprire modelli di fruizione antagonista inversi a quelli d'un tempo, con comunità di spettatori che decidono di fruire lentamente di una serie distribuita all-in-once.

In ogni caso, dalle serie blockbuster (*Game of Thrones* su tutte) alle serie più stilisticamente "indie" (ancora *Transparent*), praticamente tutto l'arco dei generi, delle formule produttive, delle strategie di scrittura, dei confronti con la fan culture, viene esperito.

Il territorio è pulviscolare, mancano forse serie-faro in grado di radicarsi nella cultura popolare in maniera univoca, ma forse – in questa apparente dispersione di tanti prodotti diversi e ben costruiti – si legge un pezzetto della cultura contemporanea, molto frammentata ma poi capace di aggregarsi e solidificarsi all'improvviso intorno ad alcuni momenti e discorsi essenziali.

di Barbara Maio

## SCHEDA TECNICA

**Titolo originale** *Agent Carter*

**Anno** 2015

**Stagioni** 1 (8 episodi) rinnovata

**Network** ABC

**Creatori** Christopher Markus e Stephen McFeely

**Cast principale**

Hayley Atwell è Peggy Carter

James D'Arcy è Edwin Jarvis

Chad Michael Murray è Jack Thompson

Enver Gjokaj è Daniel Sousa

Shea Whigham è Roger Dooley

Lyndsy Fonseca è Angie Martinelli

Bridget Regan è Dottie Underwood

Ralph Brown è Dr.Ivchenko

Dominic Cooper è Howard Stark

### La Trama

Dopo la fine della guerra e la perdita del suo grande amore, il Capitano Rogers cioè Capitan America, creduto morto, Peggy Carter continua a lavorare per la Strategic Scientific Reserve (SSR). Nonostante le sue competenze e la sua bravura, si trova circondata da colleghi sessisti e maschilisti che la trattano come una segretaria e la sopportano solo per il suo passato. Quando Howard Stark viene accusato di aver venduto armi al nemico ed è costretto a fuggire, Peggy decide di aiutarlo a scoprire la verità aiutata dal maggiordomo di Stark, Jarvis. I due in segreto indagheranno su ciò che è successo e Peggy dovrà fare i conti con il suo passato.

### L'origine di un eroe

Il personaggio di Peggy Carter viene presentato per la prima volta nel film *Captain America The First Avengers* (2011) dove l'inglese agente Carter della Strategic Scientific Reserve accoglie Steve Rogers nell'esercito prima del trattamento che lo trasformerà nel primo vendicatore. La presenza di Peggy nel film mostra subito come sia una donna

autonoma e forte, che non ha bisogno di essere salvata dall'eroe di turno, che tiene testa a tutti in un ambiente estremamente maschilista e duro. Peggy ha a cuore la sua missione ed è estremamente competente e determinata. L'aspetto che viene maggiormente messo in evidenza nel film è come Peggy rimanga subito colpita da Steve ben prima della trasformazione che dona lui un fisico straordinario. Ciò che rende prezioso Capitan America è il suo cuore, il suo coraggio, il suo spirito di sacrificio, non il suo fisico da supereroe. È evidente come Peggy percepisca tutto ciò sin dal loro primo incontro ed il film sottolinea questa attrazione in maniera evidente con Peggy che tiene con sé la foto di Steve prima della trasformazione.

Per tutto il film Peggy è alla pari di Steve, sul campo di battaglia come nella stanza di comando delle forze alleate, facendo conoscere al pubblico un eroe femminile letale e affascinante. È chiaro, infatti, come i personaggi di Peggy e Steve siano costruiti

in maniera speculare. Entrambi valgono per ciò che hanno dentro, per i valori in cui credono ed entrambi devono combattere per potersi esprimere, lei perché donna in un mondo ancora troppo virato al maschile, lui per essere debole e malato in un ambiente in cui la forza fisica viene prima di tutto.

Come noto, il film finisce con Steve che si sacrifica precipitando tra i ghiacci per evitare di distruggere New York mentre Peggy lo accompagna in comunicazione radio nel suo ultimo viaggio promettendosi un ballo che non avrà mai luogo.

Già in questo film il personaggio di Peggy aveva riscosso attenzione ed interesse mettendo il sigillo ad una storia d'amore epica e tragica. La Marvel decise in seguito di coltivare questa attenzione realizzando nel 2013 il *Marvel One-Shot Agent Carter*, cioè uno dei cortometraggi che vengono presentati nei cofanetti DVD e Blu Ray dei film del Marvel Cinematic Universe, qui abbinato ad *Iron Man 3*.

In questo caso la storia si svolge circa un anno dopo gli eventi del film. Peggy è sempre nella SSR ma una volta finita la guerra, laddove si era fatta valere accanto agli uomini superando il machismo imperante dell'esercito, si trova a dover fare i conti con l'America di fine anni Quaranta dove una donna in un ufficio può essere solo una segretaria. Infatti, Peggy viene tenuta all'interno dell'organizzazione segreta solo in quanto "fidanzata" di Capitan America, una sorta di risarcimento per il sacrificio di Steve e di riconoscimento non delle sue doti ma della sua posizione accanto ad un eroe militare deceduto. Così in ufficio, nonostante sia la più competente e preparata, Peggy è trattata come l'ultima delle segretarie, costretta a portare il caffè agli altri agenti o a battere a macchina i verbali dei colleghi sul campo. Nel corto, Peggy è una sera sola in ufficio e risponde ad una chiamata di emergenza per un caso che richiederebbe una squadra da tre a cinque agenti. Mentre i colleghi sono al bar a bere e a legare tra loro, lei decide di affrontare la situazione e con le sue sole forze riesce a recuperare un misterioso siero opponendosi all'organizzazione Zodiac. Il giorno successivo viene violentemente ripresa dal suo capo per aver disobbedito agli ordini ma proprio in quel momento riceve una telefonata da Howard Stark che le chiede di unirsi a lui per fondare lo Shield.

L'anno successivo, nel 2014, la Marvel annuncia che una mini serie di otto episodi verrà realizzata solo sul suo personaggio.

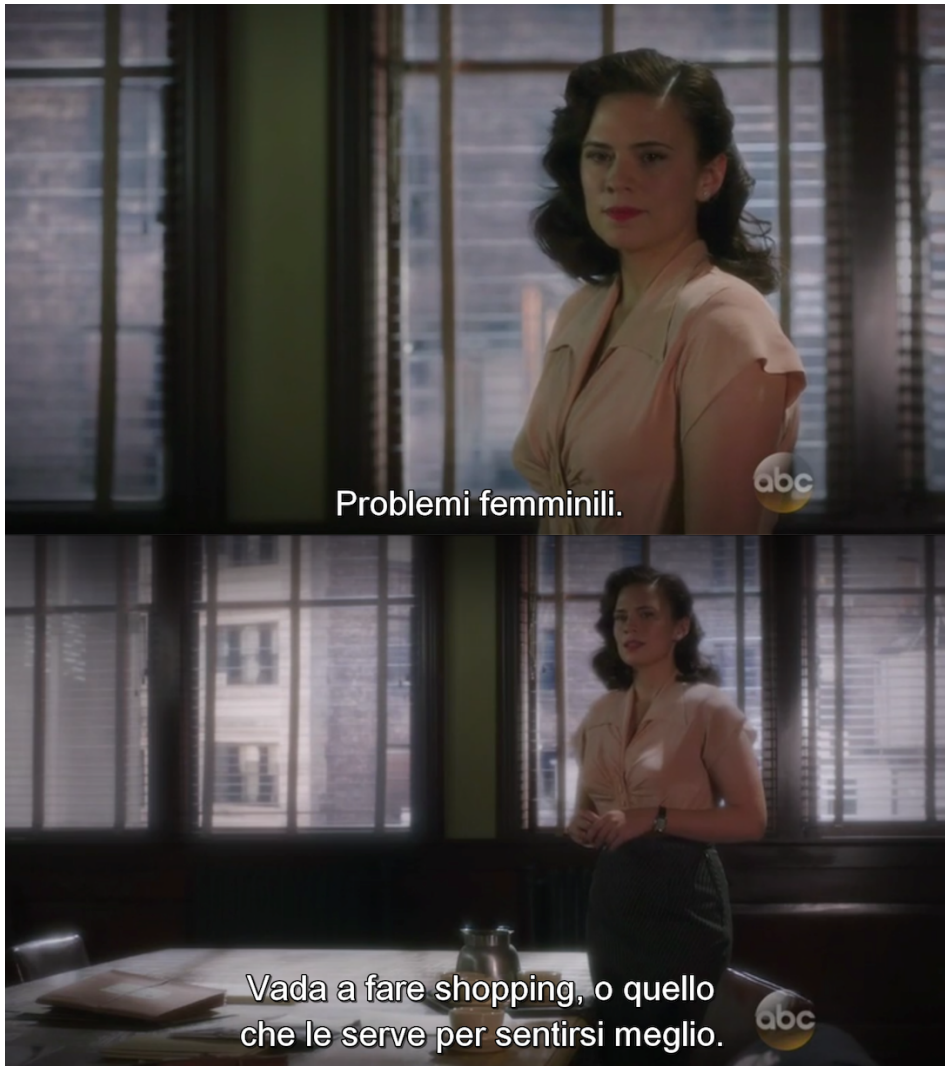
Dal punto di vista narrativo, la serie si inserisce tra il film ed il cortometraggio con Peggy che lavora negli uffici di New York della SSR e lotta senza pausa per far riconoscere il suo valore e farsi rispettare. Come nel corto, anche qui Peggy deve lavorare di nascosto per poter far bene il suo lavoro. Howard Stark viene accusato di aver venduto armi al nemico e Peggy dovrà difendere l'amico per far riabilitare il suo nome. La affianca in questa missione Jarvis, il fidato maggiordomo di Stark. Insieme i due dovranno lavorare sottotraccia affrontando il nemico cercando di mantenere una apparenza dimessa per non creare sospetti sulla loro missione segreta.

La prima stagione della serie, da poco rinnovata per una seconda stagione che si svolgerà a Los Angeles, si compone di episodi

autoconclusi che però vanno poi a creare un mosaico che porterà alla soluzione del problema Stark. Non mancano le scene di azione e i momenti da pura commedia ma la serie punta molto sulla costruzione di una Peggy privata, una donna forte che ha ovviamente nostalgia del suo amore perduto ma che va avanti, ha una sua vita indipendente e non vuole vivere all'ombra di Steve. Tutto ciò che fa Peggy ha lo scopo ultimo di aiutare il prossimo e la disperata ricerca di affermazione non è per un suo riconoscimento privato quanto per poter far bene il suo lavoro.

**Una donna per amico**

L'amicizia femminile ha una importanza rilevante nella serie ed i rapporti di Peggy con le altre donne vengono utilizzati per meglio esplorare il personaggio. Già nella scena di apertura della serie vediamo Peggy che si prepara ad andare a lavoro e si da il cambio nella stanza in affitto che divide con una altra ragazza dove si alternano nell'uso del letto. L'amica pensa che Peggy lavori nella compagnia telefonica (copertura della SSR) mentre la vediamo prendere una pistola e nasconderla nella borsetta. L'amica la schernisce poiché crede che Peggy dia troppa importanza al suo lavoro da telefonista ma Peggy è pronta ad affrontare la sua giornata da spia sperando di essere finalmente coinvolta in un caso importante. Ma una volta giunta in ufficio verrà accolta dal solito ambiente che la relega al ruolo di segretaria per uomini più meritevoli. In realtà è chiaro da subito (ma lo si era già visto nel corto) come Peggy sia molto più specializzata ed intuitiva dei suoi colleghi ma, paradossalmente, per aiutare Stark dovrà malvolentieri rifugiarsi nel ruolo di stupida ochetta, brava solo a portare il caffè. Il caffè, infatti, le aprirà le porte della stanza degli interrogatori dove i suoi colleghi maschi stanno mettendo a punto una missione. Per scoprirne i particolari Peggy si piega ad entrare con un vassoio di caffè poiché nessuno



sospetta della cameriera. I suoi colleghi, infatti, la ignorano e lei può carpire le notizie che le servono. Nel momento in cui i colleghi le rivolgono la parola - sempre in maniera non benevola -, Peggy approfitterà per chiedere la giornata libera adducendo generici "problemi femminili" che la mettono al riparo dal dover fornire ulteriori giustificazioni. La sera stessa Peggy si recherà sul luogo delle indagini anticipando i suoi colleghi ed utilizzando il look da donna fatale (parrucca bionda e vestito di lustrini) per poter accedere in un night club di lusso. In pratica, ciò che maggiormente Peggy odia della sua identificazione riesce comunque ad utilizzarlo a suo vantaggio facendo della sua debolezza la sua forza.

Più tardi, quella stessa sera, la sua compagnia di stanza verrà uccisa da un killer sulle sue tracce e Peggy vivrà un profondo senso di angoscia sentendosi responsabile della sua morte. Da un primo momento di chiusura verso altre amicizie che rischierebbe di mettere a rischio, Peggy viene salvata da Angie Martinelli, altra sua amica che lavora alla tavola calda e che incarna un altro tipo di eroe femminile. Angie, infatti, è una cameriera che vorrebbe fare l'attrice. Per realizzare il suo sogno sopporta le attenzioni di clienti rudi e volgari e le poche mance che riceve. Ma mantiene vivo il suo sogno ed offre un aspetto diverso della femminilità rispetto a Peggy poiché anche per fare la cameriera molestata da uomini volgari bisogna essere un eroe. Angie sarà molto importante nello sviluppo di Peggy poiché specularmente incarna quella che apparentemente potrebbe essere l'antitesi della protagonista per poi, nel corso della storia, scoprire che le due hanno molto in comune.

**Donna moderna**

Il fattore che emerge maggiormente nella costruzione del personaggio di Peggy Carter è la sua modernità. Non si tratta solo di una donna forte ed indipendente ma, soprattutto, di una donna che sceglie una carriera con un predominio quasi assoluto di uomini e dove le donne, se presenti, sono relegate solo a ruoli di mero supporto in ufficio. Peggy è, invece, in prima linea, in tempo di guerra e dopo, ed agisce con fierezza e forza senza cercare il sostegno e l'aiuto maschile. Non è, insomma, l'archetipo della "damigella in pericolo" che aspetta di essere salvata dall'aitante

eroe di turno. Questo tratto è evidente nella scena del film *CATFA* dove proprio nel momento in cui Steve viene trasformato e l'Hydra attacca il laboratorio del dr.Erskine sarà proprio Peggy la prima a seguire l'attentatore rischiando la sua vita tra proiettili ed esplosioni. Solo quando sarà per lei impossibile fisicamente continuare l'inseguimento dell'assassino fuggito a bordo di una macchina, subentrerà Steve che con i suoi nuovi poteri può fisicamente opporsi all'Hydra.

Lasciamo, quindi, una Peggy in lacrime per la morte di Steve alla fine del film e la ritroviamo nella serie dove immediatamente è chiaro come il suo ruolo sia sottovalutato dall'intera Agenzia. Ed è originale che sia proprio Howard Stark, noto donnaiolo, a darle invece il giusto peso, non per la sua bellezza ma per la sua capacità.

Anche nella messa in scena del rapporto tra Peggy e Jarvis vengono ribaltati gli stereotipi di gender con lei sempre pronta all'azione e lui che invece rimanda un intervento perché deve preparare la cena alla moglie. Jarvis viene sempre descritto come lo stereotipo del maggiordomo inglese, a tratti anche leggermente effeminato, ma nel proseguo della storia veniamo a sapere come in realtà sia fatto di tutt'altra pasta e che il suo atteggiamento delicato e premuroso è un tratto caratteriale che deriva anche dal suo ruolo sociale e dalle aspettative che ne seguono.

La serie, quindi, si è presentata sin dalle prime battute come estremamente virata al femminile facendola molto amare da un pubblico, appunto, femminile che magari storicamente può risultare meno attratto dalla narrativa legata al mondo dei fumetti. Ma come mostrano le recenti conventions a tema fumettistico, i siti specializzati, le produzioni dei fans (fan art, fanfictions etc.), il pubblico femminile è in costante aumento e sempre più agguerrito.

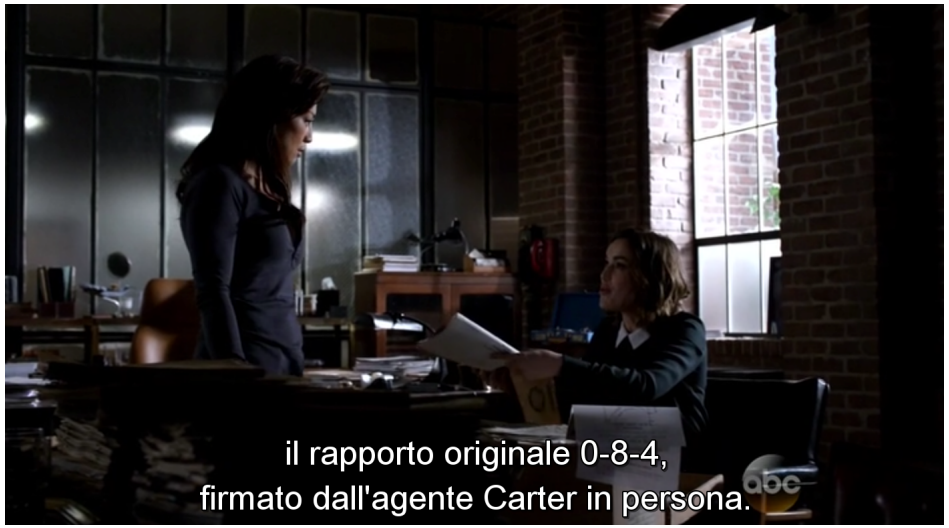
**Tutto è connesso**

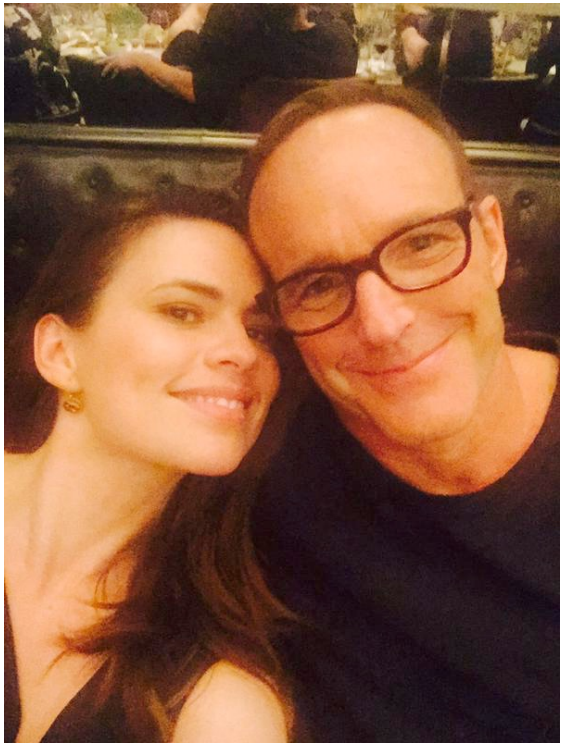
Dal 2008, anno del primo *Iron Man* e della nascita del MCU, la filosofia della Marvel è sempre stata legata all'idea del "tutto è connesso". I film sono legati l'uno all'altro, hanno continui riferimenti a fatti accaduti in altri film, si legano e sviluppano storie e personaggi che si spostano da un luogo all'altro. Con il lancio di *Agents of Shield* nel 2013 la Marvel ha ancora di più spinto su questo concetto. La prima serie tv di questo nuovo universo è stata strettamente costruita all'interno del MCU partendo dal dopo *Avengers* per svilupparsi, nella prima stagione, parallelamente a *Iron Man 3*, *Thor The Dark World* e *Captain America The Winter Soldier*. Per il lancio di Agent Carter è stato scelto di interlacciare le due serie con Peggy che compare in diverse occasioni come guest star in flashback della seconda stagione di *AoS*, aprendo la stagione stessa, legando le due serie tra loro ed inserendo la più recente come parte integrante del MCU.

Anche quando non è fisicamente presente in scena, Peggy viene citata a più riprese da Coulson e compagni, e tutta la seconda stagione di *AoS* vede la nuova sede dello Shield in una base della SSR con Coulson che stabilisce il suo ufficio da nuovo Direttore dello Shield nel vecchio ufficio di Peggy, a sottolineare la continuità del ruolo.

Ancora, in Agent Carter vediamo la presenza degli Howling Commandos, il gruppo in cui combatteva Steve durante la guerra e che affiancherà anche Peggy in una missione, gruppo richiamato anche in *AoS* con la presenza dell'agente Trip, erede di uno di loro.

E ancora, nel recente *Avengers Age of Ultron*, Peggy è fisicamente presente anche se solo in una visione di Steve che





sogna finalmente di avere con lei il ballo promesso.

Ma il “tutto è connesso” può anche rivelarsi una arma a doppio taglio. Lo è stata mettendo a rischio la solidità di *AoS* nella prima stagione poiché la serie doveva andare ad incrociare la narrazione di *CATWS* e per questo limite rigoroso la prima parte di *AoS* è sembrata a tratti girare a vuoto, non potendo seguire una sua strada totalmente autonoma. Nella seconda stagione, da poco conclusa, i produttori hanno fatto propria la lezione e *AoS* è cresciuta in maniera importante. Inoltre, gli autori hanno dichiarato che se da un lato l’evoluzione di *Agent Carter* potrebbe andare avanti all’infinito spaziando nei decenni, la seconda stagione impatterà inevitabilmente con la cronologia della storia raccontata nel corto, quindi, un eventuale proseguimento andrà a raccontare la vera e propria nascita dello Shield mettendo Peggy in una situazione di comando. Questo, ovviamente, potrà essere facilmente risolto in fase di scrittura ma cambierà radicalmente l’idea fin qui raccontata che vedeva Peggy

sempre in una situazione di inferiorità in quanto donna. Al comando dello Shield le cose inevitabilmente cambierebbero. Scopriremo presto, già nella seconda stagione come verrà affrontato lo sviluppo cronologico.

Restando nell’ambito dei legami nel mondo Marvel, la serie, come detto, è stata intelligentemente legata ad *AoS* non solo dal punto di vista narrativo ma anche produttivo. La prima stagione di *AoS* aveva sofferto per una trasmissione a dir poco schizofrenica che aveva mancato di continuità, penalizzando la prima stagione che aveva come imperativo quello di legare gli episodi 16 e 17 a cavallo con *CATWS*. Il problema si riproponeva anche nella seconda stagione, pur se in maniera meno rilevante sull’impatto narrativo di *AoS*, con l’uscita di *Avengers Age of Ultron*. Per questa seconda stagione *AoS* è stata divisa in due, con una prima parte di 10 episodi terminata con la pausa natalizia, gennaio e febbraio sono stati dedicati ad *Agent Carter* e poi a

marzo *AoS* è ripresa per altri 12 episodi senza interruzioni fino al tie-in con *AoU* e alla fine della stagione, senza soluzione di continuità. Questo ha dato ad *AoS* una maggiore compattezza anche narrativa e ad *Agent Carter* la possibilità di inserirsi in uno slot di programmazione già dedicato agli amanti del genere. Il prossimo anno il progetto distributivo sembra essere lo stesso con il tie-in a maggio che sarà con *Capitan America Civil War* che, da quanto visto nella seconda parte della stagione di *AoS* sembrerebbe legare nuovamente ed in maniera molto stretta universo cinematografico e televisivo.

Vi sono poi i rumors: nei poster di lancio delle due serie viene anticipato che entrambe si svolgeranno a Los Angeles laddove le prime due stagioni di *AoS* non avevano avuto una location ben precisata (la location delle basi segrete dello Shield è “classified”) mentre *Agente Carter* si svolgeva a New York. Con questa anticipazione il web si è scatenato prevedendo un legame ancora più stretto tra i due mondi.

**Chiusura di una storia**

In *CATWS* vediamo Steve Rogers che si reca alla casa di riposo dove una anziana Peggy Carter è ricoverata e combatte con i segni della vecchiaia che non le consentono di avere una memoria precisa degli eventi. In questa scena Rogers afferma che ha deciso di rimanere accanto a Fury solo perché ha scoperto che Peggy ha fondato lo Shield dopo la sua scomparsa, in parte validando l’Agenzia stessa che, nello stesso film, viene rasa al suolo a causa delle infiltrazioni dell’Hydra.

Questa scena mostra che Peggy sopravviverà alla sua vita da spia ma sigilla definitivamente la storia d'amore tra i due relegandola ad un livello mitico e non realizzato.

La narrativa ci dice, anche, che lo Shield ha una base umana pura, non violata dalle infiltrazioni naziste, e Peggy e Coulson ne rappresentano la continuità negli anni, rendendo ancora più forte il legame tra le due serie. Infatti, strategie produttive a parte, le incursioni di Peggy in *AoS* sono state realizzate in maniera fluida con Peggy che interroga Whitehall, capo dell'Hydra che sarà il Big Bad della prima parte della seconda stagione di *AoS* e che verrà ucciso da Coulson stesso.

Rumors sul web - tutti da confermare - hanno anticipato che nel prossimo *Captain America Civil War* ci sarà una scena di un funerale e in tanti hanno ipotizzato che possa trattarsi del funerale di Peggy, ormai anziana.

Ma quello che è importante non è la fine ma l'inizio, già raccontato, e come Peggy affronterà la sua vita carica di responsabilità e strettamente legata a Steve, il tutto sintetizzato dalla scena della serie in cui Peggy distrugge definitivamente il sangue di Steve, unico residuo del passato, per evitare che finisca nelle mani dei nemici che potrebbero sfruttarlo per creare un super soldato, cosa che accadrà, come sappiamo, nell'universo di *AoS*.

**Bibliografia**


Merrill Barr, *'Agent Carter' Season 2 Looks Less Likely Following Latest Marvel/ABC News*, in *Forbes.com*, 17/04/2015.

Donna Dickens, *Hayley Atwell discusses 'Agent Carter,' modern sexism, and Marvel secrets*, in *Hitfix.com*, 09/02/2015.

Brian Lowry, *TV Review: 'Marvel's Agent Carter'*, *Variety.com*, 04/01/2015.

Matt Webb Mitovich, *Agent Carter Season 2: Who's Moving to Los Angeles With Peggy?*, in *TvLine.com*, 30/06/2015.

di Elisa Rampone

## SCHEDA TECNICA

**Titolo originale** *Banshee*

**Anno** 2013

**Stagioni** 3 ( 30 episodi) rinnovata

**Network** Cinemax

**Creatore** David Schickler e Jonathan Tropper

**Cast principale**

Antony Starr è Lucas Hood

Ivana Milicevic è Carrie Hopewell

Ulrich Thomsen è Kai Proctor

Frankie Faison è Sugar Bates

Hoon Lee è Job

Matt Servitto è Brock Lotus

Ryann Shane è Deva Hopewell

Lili Simmons è Rebecca Bowman

### La Trama

Cosa succede se un rapinatore di altissimo livello che ha accettato di scontare 15 anni di galera per salvare la propria complice e fidanzata, esce di prigione deciso a ritrovare il vecchio amore? Succede che pur di riallacciare i rapporti con lei, non esita a sottrarre l'identità al futuro sceriffo della cittadina in cui la donna abita con la famiglia. D'altra parte lo sceriffo designato commette l'imprudenza di contraddire due soggetti dal grilletto facile proprio nel locale in cui l'ex galeotto sta raccogliendo le idee. Di idee da raccogliere un detenuto ne deve avere parecchie e il protagonista deve pensare che trascorrere un certo periodo sotto mentite spoglie, quelle inattaccabili di uno sceriffo, nella cittadina in cui vive l'ex amante non può far altro che giovargli. Lucas Hood amministrerà la giustizia in come un buttafuori all'ingresso di uno strip club: parco di parole, ma molto generoso di risse e scontri a fuoco. Attorno alla figura del protagonista il cui passato viene rivelato in modo frammentato, ruotano tutti gli altri irrequieti personaggi che

animano la vita di una cittadina placida solo in apparenza: l'ex fidanzata Ana, al secolo Carrie, moglie e madre che non ha dimenticato come si mette a segno una rapina, il temuto uomo d'affari Kai Proctor che tira le fila della corruzione di Banshee, Sugar l'oste che intravvede in Lucas Hood l'occasione per riscattarsi da una vita che non gli ha dato molto, l'eccentrico transgender asiatico esperto di informatica, esplosivi e rossetti, Rebecca, nipote di Kai Proctor e Amish insofferente che presto spicca il volo verso nuovi e perversi lidi.

**La città del male. Ovvero della trasversalità della violenza.**
Nella tradizione celtica, la banshee ha il compito di proteggere il territorio e la comunità sociale che lo occupa, oltre a tutelare il clan a cui è associata. È

*l'ombra fedele della famiglia perché essa stessa ne faceva parte e si è in questo modo trasformata quando la sua vita si è interrotta brutalmente, come nel caso dei neonati morti senza battesimo, delle fanciulle rapite dalle fate o portate via da vortici o delle donne morte di parto, assassinato e morte per pene d'amore* [1].

Nell'antico folklore irlandese, segue i cortei funebri, annuncia con la sua presenza la morte di uno dei partecipanti al funerale e precede la morte a bordo di un rumoroso carro coperti di drappi neri a cui è agganciata una bara trainata da cavalli senza testa da cavalli neri e guidata da un conducente ugualmente decapitato. La banshee piange di un lamento straziante e inesorabile che si

prolunga e cresce in intensità quanto più aristocratica è la figura che scompare: le banshee si riuniscono in circolo se si prevede la morte di un santo o di un esponente di una famiglia di antiche radici gaeliche. Secondo la tradizione le banshee non spingono oltre i confini irlandesi o bretoni, ma il loro attaccamento alla famiglia ha radici così profonde che quando anche sulle terre gaeliche si abbatte la modernità con i suoi matrimoni fra appartenenti a famiglie di diversi ceti sociali e con un'emigrazione di massa verso le varie terre promesse, le banshee prendono a seguire gli esponenti della famiglia all'estero e a preservare quel legame profondo con la terra di origine tornando ostinatamente a piangere sulle rovine della casa abbandonata in patria.
Nella Pennsylvania del 2014 le banshee non indossano più lunghe vesti verdi e non hanno fluttuanti capelli da pettinare, ma enormi

crocifissi tatuati sulla schiena. E hanno persino un nome e un cognome. Per esempio si chiamano Kai Proctor. O Chayton Littlestone. O Rebecca Bowman. Non sono più custodi della della comunità, non piangono i dipartiti delle famiglie nobili, ma con la morte e la violenza della morte hanno un legame più che mai saldo.

Kai Proctor per esempio. Nella giurisdizione di Banshee, questo ambizioso proprietario di un macello sta alla corruzione e alla prevaricazione quanto una banshee sta al pianto ed è il violento fra i violenti perché a differenza degli altri personaggi della serie, ha uno scopo e lo ha fin dalle prime scene. Lucas Hood scopre il suo obiettivo strada facendo e diventa violento perché rivuole la fidanzata per la quale ha sopportato quindici anni di carcere, e d'accordo, anche perché non disdegna un bel corpo a corpo ogni tanto. Facciamo pure spesso. Carrie Hopewell, al secolo Anastasia, è violenta perché deve prendere le distanze da un passato ingombrante e difendere la sua nuova identità e il suo matrimonio dalle incursioni testosteroniche dell'ex fidanzato, ora nuovo sceriffo di Banshee, che ha quindici anni di domande e desideri arretrati. Job, il geniale transgender asiatico che dal parrucchiere all'hacker informatico ha passato ogni mestiere, è violento perché è un transgender asiatico in un mondo di camionisti con la camicia a quadri. Per ognuno dei personaggi di *Banshee* la violenza è figlia di un processo in fieri ed è innescata da una ragione circostanziata e compresa in un nesso di causa effetto con le circostanze esterne. Per Kai Proctor no. La sua violenza esiste da sempre, da quando a diciannove anni viene bandito dagli Amish e probabilmente da prima ancora, visto che la comunità lo espelle per i suoi comportamenti non esattamente allineati ai precetti dell'Ordnung. Le sue azioni sono mosse da un livore antico, un desiderio furioso di riscatto da quella inadeguatezza che la comunità Amish a cui ancora appartiene la sua famiglia d'origine, gli ha incollato addosso anni prima. Se gli Amish non sono stati teneri nel disconoscerlo, Kai Proctor ha abbandonato presto le velleità da figliol prodigo. Scarsamente interessato al pacifismo radicale e al rifiuto della modernità della sua comunità di origine, preferisce di gran lunga i benefici del crimine organizzato. Tesse alleanze con tutti, ma non si fida di nessuno. Nella sua quotidianità convivono tranquillamente la visita in ospedale al nativo americano morente – certo, forse nel tragitto verso l'ospedale gli sarà anche venuto in mente che ci sono quelle due o tre bische su cui sarebbe davvero spiacevole perdere il controllo, ma non si possono certo processare i pensieri remoti – e nutrire i propri

cani con gli scagnozzi che non eseguono a dovere i suoi ordini o far recapitare teste mozzate a casa dei nemici.
Si vede che gli Amish i propri figli inclini alla ribellione e alla curiosità verso il mondo esterno non li sanno proprio gestire: la sorella prima in pectore e poi in action, in realtà nipote, di Kai Proctor nella serie è la torrida Rebecca, Amish molto poco ortodossa, tormentata quanto e più dello zio, spesso in bilico fra i sensi di colpa per le azioni criminose in cui si trova coinvolta e l'attrazione per il pericolo. Riesce difficile credere che una ragazza che spara come spara lei possa a un certo punto cedere al rimorso per le sue azioni e desiderare di nuovo di tornare gli Amish, ma a Banshee non è sempre la coerenza a dirigere le azioni.
In realtà nella sceneggiatura della serie oltre alla coerenza, manca anche la sobrietà. Agli sceneggiatori Tropper e Schickler piace evidentemente lavorare per accumulo così che la trama di *Banshee* è al tempo stesso irrisoria e ridondante. Un ladro professionista esce di galera dopo aver scontato una condanna che ha accettato per permettere all'ex complice e amante di scappare. Ha passato gli ultimi 15 anni in prigione sostenuto dalla speranza di poterla ritrovare per ripartire da dove si erano interrotti. Con una motivazione così, trovare Anastasia, al secolo Carrie, che a Banshee si è trasferita per costruirsi una nuova e noiosissima identità, non richiede molto tempo. In virtù di uno di quei meccanismi che in *Banshee* fanno girare tutto e che altrove si chiamerebbero coincidenze, l'ex galeotto si trova quasi sempre nel posto giusto nel momento sbagliato, ovvero quando scoppia una rissa in cui, neanche a dirlo, si butta a capofitto con l'unico esito di produrre un massacro: le scazzottate a Banshee non si concludono mai solo con una mano rotta, ma almeno con tre morti e un nuovo sceriffo. Una delle vittime è infatti il futuro

sceriffo di Banshee che nessuno ha ancora conosciuto e che avrebbe dovuto insediarsi il giorno successivo. Con la compiacente copertura dell'oste che diventerà suo complice, il galeotto di cui gli sceneggiatori tacciono il vero nome si ricostruisce un'identità e una verginità nuove di zecca. Sarà il nuovo, ovviamente violento, braccio della legge, lo sceriffo Lucas Hood. Mentre la ridente e fiduciosa comunità della Pennsylvania si prepara ad accogliere il nuovo capo della polizia, quello della mafia russa trama per chiudergli gli occhi in maniera definitiva.

Su questa trama del pilot gli sceneggiatori avvitano i mille spunti che guideranno lo sviluppo narrativo, attraverso pestaggi da angiporto, amplessi memorabili, incesti sfiorati e figli segreti, Amish, nostalgici del Terzo Reich, nativi americani corrotti e una giustizia ancora più guasta. Appunto, mille spunti.

**Vizi e vampiri**

Cercare un filo rosso che leghi in maniera organica gli episodi non rispetterebbe l'essenza un po' spaccona della serie e sarebbe anche un'impresa impegnativa, perciò vale la pena concentrare l'attenzione sull'unico e imponente comune denominatore che non sfugge neanche a chi vuole godersi la serie senza l'obbligo di dover formulare un pensiero di senso compiuto: più vistoso e abbondante dei litri di sangue sparso o dei centimetri di pelle nuda mostrata è l'altissimo, survoltato contenuto di violenza, sbattuta senza troppi scrupoli e censure sullo schermo.

Un gusto così dichiarato per le zuffe e gli allenamenti da mossad non dovrebbe stupire in effetti perché il produttore esecutivo della serie è pur sempre Alan Ball, padre di *Six Feet Under*, *True Blood* e di quella violenza a matrice sovrannaturale che racconta una storia dietro ogni morte e immagina una convivenza fra umani e vampiri portata avanti a suon di corpi volanti, fate e bollenti triangoli amorosi.

Il ricorso di Ball al mondo dei vampiri non è particolarmente innovativo. Produzioni seriali recenti hanno mostrato un interesse indiscutibile e crescente nei confronti dei non morti e un'evoluzione dei vampiri da gregari a protagonisti difficile da immaginare prima.

La prima eroina è, neanche da dire, *Buffy L'ammazzavampiri* (1997), un po' cheerleader, un po' cacciatrice investita della missione di sterminare vampiri, demoni e forze del male assortite. Buffy è sì una studentessa impegnata come tutte le teenager del mondo a puntare il ragazzo più sbagliato e a sospirare per un invito, ma è prima di tutto una slayer che, se necessario, accetta che il vestito del ballo si macchi di sangue. Purché chiaramente sia il sangue di un vampiro. Il fatto è che la scuola frequentata da Buffy e dai suoi compagni di avventura che, per inciso, con il procedere della serie si scoprono chi licantropo chi strega chi nerd, si trova giusto sulla bocca dell'inferno, punto nevralgico in cui si incontrano le più sinistre forze occulte che premono per invadere la terra. Buffy

è chiamata a fermarle e a farlo con ogni mezzo a sua disposizione. Come dire: se è con la violenza che i buoni possono sconfiggere le potenze oscure e scongiurare il ritorno dei demoni, che violenza sia.

Dopo *Buffy l'Ammazzavampiri* molto di quello che non sembrava possibile diventa addirittura quotidiano e i vampiri escono dall'ombra invadendo lo schermo. Gatti vampiri, creature per metà vampiro e per metà umane, vampiri innamorati, vampiri detective: le sceneggiature a base di vampiri non si negano nessun esperimento. Quando poi sembra che ormai al fenomeno del vampirame televisivo non si possa aggiungere nessuna nuova declinazione, arriva *True Blood* (2008). Con la più nota delle sue creature Alan Ball accoglie e perfeziona il modello che si è venuto formando nel corso dell'ultimo decennio e apre la strada a una nuova idea di serie televisiva, a metà strada fra lo splatter e il soft porno, ironica e surreale, in una parola spensieratamente scorretta. In *True Blood* c'è tutto e in dosi industriali. Le fate sono disinibite come escort, le feste finiscono sempre in mezze orge, le ossa fracassate non si contano più e il sangue, e non solo quello sintetico, scorre a fiumi. Ball tiene fede alla convinzione dichiarata che il pubblico abbia bisogno di sangue e bellezza e non si, e non ci, fa mancare proprio niente.

Se attingere al mondo dei non morti e condirlo con dosi massicce di eros non è certo un atto audace, Ball ha però il merito di manomettere la classica chiave di lettura del fenomeno. Tradizionalmente il vampiro appartiene a una minoranza di carnefici che tenta di omologare a sé le proprie vittime, di inglobarle nella propria condizione di non morto. Nell'interpretazione di Ball, al contrario, i vampiri sono ancora una minoranza, ma di vittime accomunate dalla propria natura e non dai propri desideri.

In *True Blood* i vampiri sperimentano il sapore agrodolce della democrazia. Possono rivelarsi o rimanere nell'ombra, possono integrarsi nella comunità che li ospita con tutto il bel corredo di obblighi che questo comporta e persino rivendicare diritti. O possono ancora mostrarsi fedeli al richiamo del sangue e approfittare dell'ingenuità degli abitanti di Bon Temps. In una parola possono scegliere.

*True Blood* archivia la rappresentazione americana del vampiro patetico e isolato, capace di vergognarsi delle proprie pulsioni e

immagina un vampiro sociale mosso da desideri che vanno oltre la semplice soddisfazione dei bisogni primari.
Poste le dovute divaricazioni tematiche e stilistiche che intercorrono fra le due serie, con *True Blood* Ball anticipa un'operazione che viene replicata in *Banshee*. Rovescia cioè un modello preesistente o accreditato e trasforma l'esito di questo ribaltamento in un nuovo modello.
Per *True Blood*, si è detto, la figura da demolire è quella del vampiro indefesso nella sua trasgressione. Per *Banshee* il binomio da ripensare è quello dell'eroe bello e buono che sconfigge il male con le armi della giustizia e della legalità. Non si tratta certo di una novità: le serie che si sporcano le mani con la violenza o con il sesso o con entrambi si sprecano. Ma in *Banshee* il ricorso all'elemento violento sembra quasi programmatico. Certo, si tratta di un serial action che per natura procede a suon di colpi di scena e colpi di mano e certo, il gusto un po' cialtronesco per le iperboli di Schickler e Tropper spinge in quella direzione, ma in filigrana si legge la volontà di affrancarsi dal modello televisivo che vuole il lieto fine o che vuole ripristinare una morale. In fondo persino *Dexter* (2006 – Showtime) è un vendicatore un po' troppo zelante che però punisce con la morte solo criminali ingiustamente scampati alla giustizia e non colpisce vittime a caso. E anche il cattivo chimico di *Breaking Bad* (2008) si imbarca a produrre metanfetamine con un suo ex studente per poter provvedere alla sua famiglia anche dopo la sua morte, non per arricchirsi smodatamente e sperperare tutto in lussi e vizi.

In *Banshee* nessuno si adopera per un interesse che non sia il proprio. Kai Proctor esce dalla sua villa solo se gli si prefigura la possibilità di un nuovo guadagno, Carrie-Anastasja si toglie i guanti da giardinaggio per impedire che crolli la sua copertura, Lucas Hood raddrizza qualche torto e impartisce persino qualche lezione, come quando fracassa le ossa allo stupratore a monito per altri criminali, ma lo fa per un fortuito inanellarsi di circostanze e non programmaticamente. Anche nell'esercizio della sua funzione di sceriffo della città è mosso solo da motivazioni personali: riallacciare i rapporti con Carrie, metterla e mettersi al sicuro dal padre di lei, Mr Rabbit, che in quanto affiliato alla mafia russa non è proprio un personaggio raccomandabile.

Sembra pacifico quindi che in *Banshee* l'elemento didattico, morale o formativo non esista, non esista un lieto fine né un codice univoco di comportamento, una morale comune appunto, neanche un coro esterno, una voce fuori campo che commenti le azioni dei personaggi principali. Paradossalmente quindi non si potrebbe parlare neanche di trasgressione perché non c'è un modello da infrangere o superare. Al limite si potrebbe parlare di momentanei ripensamenti – Rebecca che medita di tornare fra gli Amish per i sensi di colpa che insorgono dopo l'omicidio del sindaco Kendall, Kai Proctor che aiuta la propria comunità di origine a indagare sulla morte di una ragazza per scagionare un Amish – di brevi sussulti che rallentano i personaggi nella loro marcia verso la soddisfazione delle proprie voglie.

Forse la trama non brilla per originalità, profondità e verosimiglianza, ma per un elemento certo si distingue: la assoluta sospensione di giudizio di sceneggiatori e produttore nei confronti dell'universo umano di *Banshee*. Non vogliono ripristinare un ordine turbato da azioni egoiste né ritrarre personaggi folgorati sulla via di Damasco, che prima peccano senza freni e poi premono per redimersi, riscattarsi o cambiare la rotta del proprio comportamento. Al limite il contrario.

E le circostanze fanno loro gioco in questa conversione al lato oscuro. Sugar, il barista che copre le spalle al finto sceriffo, è sorprendentemente pronto quando si tratta di premere il grilletto di un fucile e ci mette poco a farsi coinvolgere in affari poco chiari. Rebecca, il personaggio che forse meglio asseconda le circostanze, non ha un comportamento irreprensibile né prima né dopo il distacco dalla comunità Amish. La differenza è che prima indossa una cuffietta e qualche lieve senso di colpa, a espulsione avvenuta spesso non indossa niente o al limite un'arma. Carrie, tornata Ana dopo il divorzio, riprende le vecchie abitudini e per mettere insieme il pranzo con la cena, visto che il suo nuovo lavoro di cameriera non frutta quanto dovrebbe, non disdegna di commettere qualche furto su commissione. Jason Hood, figlio del vero sceriffo, non si scompone al racconto della morte del padre, con il quale, guarda caso, aveva un rapporto tiepido e chiede subito asilo allo sceriffo in carica per sfuggire a certi loschi personaggi a cui non avrebbe dovuto sottrarre del denaro.

Pentimento, riscatto e perdono non sembrano quindi di casa in questa Sodoma e Gomorra americana e se gli sceneggiatori sanno collocare questa stroboscopica dose di violenza nella

giusta ottica di inverosimiglianza e persino riderci sopra, la società americana, con il suo desiderio di capire, codificare e incasellare, non mostra la stessa capacità.

**La violenza secondo Banshee e secondo il National Television Violence Study: il diavolo e l'acquasanta**

Nel 1993 un senatore dell'Illinois si fa portavoce della preoccupazione che la violenza replicata nelle serie televisive possa avere effetti nocivi sulla società e invita la scienza e l'industria televisiva a interrogarsi su questo punto. L'ambito dell'indagine è del genere che appassiona e stimola la ricerca americana, che è pragmatica e ancora più ancorata al proprio tempo e attratta dalla prevedibilità degli eventi, e viene condotto da un gruppo di ricercatori a cui si affiancano 18 supervisori

esperti in altrettante aree, fra cui la salute pubblica, la giurisprudenza, la medicina, le organizzazioni politiche dell'industria dell'intrattenimento.

Gli americani prendono questo genere di indagini molto sul serio e con il National Television Violence Study nel 1994 redigono lo studio scientifico più imponente realizzato fino a quel momento. Lo studio si fa carico di passare al setaccio i contenuti dei palinsesti americani - serie televisive, film, trasmissioni per bambini, video musicali, nessun programma seriale o occasionale viene trascurato - per rinvenire natura e l'entità della violenza rappresentata e interrogarsi in ultimo sulle possibili ricadute che l'esibizione di quella violenza può avere sul pubblico. Per nove mesi l'anno per tre anni vengono visionate oltre 10.000 ore di trasmissioni scelte casualmente nella programmazione dei 23 canali più seguiti e monitorate per 17 ore al giorno.

Al termine del progetto, le conclusioni tratte dai ricercatori e dal Consiglio di esperti che ne supervisiona l'operato, confermano che la televisione ha il potere di condizionare condotte e convinzioni, di legittimarne o screditarne l'adeguatezza e, mostrando immagini violente, di indurre comportamenti aggressivi.

I tre principali che sono stati analizzati e presi in considerazione per quanto concerne la visione di immagini violente in televisione sono:

1) L'apprendimento di comportamenti aggressivi;

2) La desensibilizzazione alla violenza reale (non quella delle fiction televisive);
3) L'aumento della paura di trasformarsi in vittime di violenza.

*È altresì scientificamente dimostrato che la violenza ostentata in televisione può non avere effetti negativi se vengono mostrate le sue dirette conseguenze, se viene esibito il pentimento o la punizione di un comportamento aggressivo, se gli esecutori di un atto violento non vengono valorizzati o resi attraenti, se un atto violento non viene mostrato come giustificabile e se – più in generale – la violenza viene presentata in una luce negativa* [2].

Cioè esattamente tutto quello che la sceneggiatura di *Banshee* non fa. D'altra parte se il produttore di una serie dichiara che il pubblico ha bisogno di sangue e bellezza, la strada è tracciata.
La violenza non è punita, non è additata, non è isolata e biasimata o rimproverata. È ricercata. È risolutiva, almeno temporaneamente. È persino uno strumento di comunicazione che funziona laddove sembra che le altre forme di comunicazione falliscano. È lo specchio fedele che riflette una realtà malandata e marcia. È la nuova, iperbolica rappresentazione della realtà:

*Tutti noi guardiamo la televisione non perché siamo pigri, passivi, intontiti, ma perché siamo al mondo, che nella televisione – e non altrove – ha la sua più estesa e completa descrizione. Religione, politica, mercato, guerra, gioia, dolore, morte, sono descritti lì, e da lì impariamo come si prega, come si governa, come si vende, come si compra, come si lotta, come si gode, come si soffre, come si muore, allo stesso modo di come un tempo queste cose si apprendevano dall'ambiente in cui si viveva. Oggi la televisione è il nostro ambiente. Anche quando non la vediamo, per il fatto che altri l'avranno vista, nel loro agire quotidiano sarà leggibile il loro apprendimento. Interagendo con loro, entreremo in contatto con lo schermo, che dunque è sempre acceso per la comprensione pubblica del mondo* [3].

In ultimo la violenza è trasversale. Non c'è personaggio, indipendentemente dal sesso, età, credo religioso, professione, gruppo etnico, che si tiri indietro di fronte a una scazzottata: i nativi americani ricorrono alla violenza quanto gli Amish, i mafiosi russi, i poliziotti, i capi tribù Kinhao o le mamme alla gara di torte.

In pratica tutto quanto lo studio nazionale americano stigmatizza e indica come responsabile o corresponsabile di comportamenti dannosi, per i personaggi di *Banshee* è quotidiano e ordinario quanto respirare.

Lo studio mostra che una violenza impunita o descritta in maniera attraente promuove condotte dannose per la società e per il singolo? La risposta di *Banshee* è un esercito di personaggi sempre pronti allo scontro che grondano un'aggressività indomabile e sensualissima anche quando perdono sangue dal naso. A *Banshee* la lezione greca dell'uomo bello e buono è superata da quella più moderna dell'uomo bello e basta o, al limite, bello e dannato.

Lo studio avvisa che chi viene esposto a troppa violenza televisiva corre il rischio di non saper poi correttamente valutare la violenza reale? *Banshee* rovescia sugli spettatori litri di sangue, lancia in aria teste tranciate da treni in corsa e dita mozzate a monito, riprende macchine non sempre vuote date alle fiamme e altre piacevolezze del genere.

Il pool di esperti del National Study denuncia che troppa crudeltà televisiva incrementa la paura del pubblico di diventare vittima di violenza. Bene. Per *Banshee* è l'occasione giusta per dedicare una galleria concitata e incalzante di flashback al passato di ogni personaggio così da mostrare che il dolore provato, la violenza sperimentata e la conseguente aggressività insegnano a non soccombere e a rialzarsi ogni volta più forti e determinati.

**Conclusioni**

In *Banshee* persino il montaggio procede a un ritmo violento, furioso e inesorabile anche nelle scene più intime, come quelle che sovrappongono la morte della madre di Proctor e quella di Siobhan, l'agente di polizia e compagna di Hood: che la narrazione scelga di avanzare a colpi di flashback azzurrati per raccontare l'amore fra Hood e Ana o la rivalità con l'inquietante Mr Rabbit, o di seguire gli ultimi respiri sulla terra di due donne, l'azione avanza in modo convulso e per accumulo, trascinandosi dietro situazioni ed eventi come un fiume in piena.

Neanche quando la sceneggiatura si fa più seria e abbandona temporaneamente la robusta vocazione al kitsch e all'esagerazione, scade nel vischio del buonismo. Certo, soprattutto nella prima stagione, la sceneggiatura prende ogni tanto qualche scorciatoia un po' scontata, i dialoghi non sono sempre retti da meccanismi raffinati e alcune scene sono prevedibili in maniera quasi imbarazzante, ma la narrazione si salva sempre per la sua assoluta tenacia nel resistere all'ostentazione di buoni sentimenti, tolleranza e apertura nei confronti degli avversari.

Si è già detto, ma vale la pena ripeterlo: a Banshee i buoni sono cattivi che non hanno ancora messo a fuoco il loro obiettivo ultimo. Il che non significa che i personaggi di Tropper e Schickler siano figure senza spessore incapaci di sentimenti positivi, esenti da conflitti e paure o animate da una crudeltà immotivata. Significa che nessuno rinnega il proprio lato oscuro e che nessuno si fa scrupolo di ricorrervi per districarsi fra i disastri

della vita quotidiana. Significa che nessuno si adatta a una situazione che sia meno che conveniente per i propri scopi.
In conclusione Banshee – La città del male è il luogo placido e criminale dove ogni cittadino ha la mira di un cecchino e l'etica di uno scippatore di vecchiette e dove il male è in fondo il perseguimento quasi a ogni costo del proprio esclusivo benessere.
È un pastiche più o meno dichiaratamente imparentato con il pulp, il gore, il soft porn e la serie sentimentale per adolescenti un po' irrequieti, e prende così sul serio gli stereotipi della narrazione seriale da risultare a tratti persino ironica, probabilmente a sua insaputa o suo malgrado.

**Note**

[1] Antonella Caforio, *La Tradizione Irlandese tra Mito, Storia, Quotidiano Folklorico: il Rapporto vivi-morti*, Pubblicazioni dell'ISU Università Cattolica, Milano, 1998, p.15.
[2] Monica Calderaro, Teresa Soldani, *La violenza nelle serie televisive*, Greenbookeditore, 2014.
[3] Umberto Galimberti, *Paesaggi dell'anima*, Mondadori, Milano, 1996, p.20.

di Alice Casarini

## SCHEDA TECNICA

**Titolo originale** *Fargo*

**Anno** 2014

**Stagioni** 1 stagione (10 episodi) rinnovata

**Network** FX

**Creatori** Noah Hawley, Ethan Coen e Joel Coen

**Cast principale**

Billy Bob Thornton è Lorne Malvo

Martin Freeman è Lester Nygaard

Allison Tolman è Molly Solverson

Colin Hanks è Gus Grimly

Bob Odenkirk è Bill Oswalt

Keith Carradine è Lou Solverson

Joshua Close è Chaz Nygaard

Rachel Blanchard è Kitty Nygaard

Joey King è Greta Grimly

Russell Harvard è Mr. Wrench

Adam Goldberg è Mr. Numbers

### La trama

Come l'omonimo film dei fratelli Coen a cui si ispira, *Fargo* costruisce un incastro perfetto di omicidi voluti e accidentali e indagini poliziesche in cui l'acume di pochi cozza contro l'ottusità provinciale di molti, nonché una serie di fughe tanto adrenaliniche quanto rocambolesche fra la neve e il ghiaccio del Minnesota extraurbano (in questo caso nelle cittadine di Bemidji e Duluth). La riuscita della

serie si deve però alla scelta di non porsi come un prequel, un seguito o (ancor peggio) un reboot del film, bensì come un universo narrativo che riprende magistralmente temi, caratteristiche dei personaggi e stile del capolavoro coeniano per mettere in scena il proprio intreccio di storyline, strizzando ripetutamente l'occhio al film (per la gioia degli spettatori, inondati di Easter egg), ma senza la rischiosa pretesa di portarne avanti la trama. Non rivediamo dunque in scena William H. Macy e Frances McDormand, né Steve Buscemi e Peter Stormare, ma i tratti principali dei loro personaggi si scindono e si ricompongono per formare un nuovo, riuscitissimo assetto, sostenuto da un cast altrettanto stellare. Ma se il protagonista Lester Nygaard, remissivo assicuratore deriso dalla sua stessa famiglia, riprende evidentemente il Jerry Lundegaard del film, l'antagonista (per

quanto la serie rifugga dicotomie così manichee) aggiunge al niveo panorama il meraviglioso personaggio del killer professionista Lorne Malvo, interpretato da uno stratosferico Billy Bob Thornton. Basta una brevissima conversazione casuale nella sala d'aspetto dell'ospedale perché Lester si ritrovi trascinato in un gioco di cui non conosce le regole, ma che finirà per inghiottirlo e per dar sfogo al suo lato oscuro alimentato da decenni di repressione e arrendevolezza. Il bizzarro incontro innesca i due filoni principali della trama: Malvo, dopo aver portato a termine l'omicidio che gli era stato commissionato, elimina anche Sam Hess, che aveva rinverdito i suoi trascorsi da bulletto della scuola rompendo il naso a Lester, vittima prediletta da sempre, ma quest'ultimo non riesce a contenersi quando finalmente trova la forza di reagire allo scherno della moglie, che esce di scena molto più rapidamente rispetto al suo corrispettivo filmico. Incapace di gestire la situazione, Lester chiede aiuto a Malvo, ma l'arrivo del capo del dipartimento di polizia di Bemidji, Vern Thurman, giunto per interrogare Lester a proposito della conversazione su Hess all'ospedale, allunga immediatamente il body count. Lester approfitta della situazione, procurandosi una ferita alla testa per fingere di essere stato vittima dello stesso aggressore della moglie. Mentre la polizia si stringe attorno alla vedova di Vern, al termine della gravidanza (com'era stato il personaggio di Frances McDormand nel film), la tenace agente Molly Solverson, legata a Vern e insospettita da Lester, porta avanti le indagini anche se fortemente osteggiata dal nuovo capo, Bill Oswalt, che conosce Lester da sempre e non lo crede capace di un crimine così efferato. Ad aiutare Molly ci saranno fortunatamente il padre Lou, ex militare e proprietario di uno di quei diner che secondo i fratelli Coen contraddistinguono il Minnesota ("It's like Siberia, but with more family-style restaurants"), e soprattutto l'impacciato ma volenteroso agente

della polizia di Duluth Gus Grimly, giovane vedovo padre dell'adolescente Greta. Gus ferma Malvo per eccesso di velocità, ma il killer sfrutta le proprie doti persuasive e intimidatorie per convincere l'agente a lasciarlo andare. Quando scopre di essersi lasciato sfuggire il colpevole di un omicidio, Gus si reca a Bemidji per avvisare la polizia locale, intrecciando così il proprio percorso con quello di Molly. Malvo intanto è stato ingaggiato dal magnate dei supermercati Phoenix Farms, Stavros Milos, minacciato da un ricattatore; un flashback che costituisce il collegamento più diretto al film ci mostra infatti un giovane Stavros che, rimasto a secco di benzina in una landa innevata, invoca l'aiuto divino e trova per caso la valigetta piena di soldi sepolta nel film dal personaggio di Steve Buscemi, con un raschietto per il ghiaccio a indicarne la posizione. Naturalmente Malvo scopre subito l'identità del ricattatore e si inserisce nel gioco alzando spropositatamente la cifra del riscatto e facendo leva sulla fede di

Stavros (ignaro del suo doppio gioco) con efficaci rivisitazioni delle piaghe bibliche, con la complicità di un raro fenomeno meteorologico che scatena una memorabile pioggia di pesci. Nel frattempo a Duluth arrivano due emissari della criminalità organizzata di Fargo, annunciati da un distintivo rullo di tamburi e incaricati di scovare l'assassino di Sam Hess. I due killer richiamano in parte i personaggi di Buscemi e Stormare nel film, ma hanno anche ascendenze tarantiniane che trasudano dai loro nomi, Mr. Numbers e Mr. Wrench (signor Numeri e signor Chiave Inglese), e conferiscono ai loro personaggi un'aura destabilizzante, che suscita nello spettatore una reazione di timore misto a compassione. Parte dell'effetto è dovuto alle numerose scene in cui Mr. Numbers traduce il linguaggio dei segni per Mr. Wrench e per gli spettatori stessi, che restano sempre sull'attenti per scoprire se questi scambi contengono potenziali indizi (si tratta in realtà di battute ironiche giocate sui

turni del processo traduttivo). L'handicap di Mr. Wrench non ostacola comunque le mosse del duo, che si fa strada verso Malvo e ben presto individua l'elemento chiave dell'indagine in Lester, nel frattempo ospitato dalla famiglia del fratello (il quale non perde occasione per rinfacciargli la propria superiorità economica e sociale). Tuttavia, proprio come in *Game of Thrones*, anche a Duluth "l'inverno sta arrivando": l'arrivo di una violenta bufera rovescia le sorti del duplice scontro fra Numbers, Wrench, Malvo e Molly, la quale è sempre più vicina a collegare i vari delitti. Inseguimenti e fughe finiscono per convergere verso l'ospedale, luogo dove tutto aveva avuto inizio e dove a metà stagione si rimescolano le carte: mentre la vedova di Thurman partorisce, Molly viene ricoverata per una pallottola ricevuta dal mortificato Gus, ma appena riesce a muoversi corre a cercare di

interrogare l'ormai solo Wrench, che giace in un'altra stanza e che riceve anche la visita di Malvo. Ma è soprattutto Lester a invertire la rotta delle varie storyline, con un'elaborata fuga dall'ospedale che gli consente di costruire prove e movente per scaricare la colpa dell'omicidio della moglie sul proprio fratello. Per il nuovo capo Oswalt il caso è chiuso, ma un anno dopo la tenacia di Molly (nel frattempo sempre più legata a Gus) e un fortuito incontro fra Lester (ora assicuratore di successo, sposato con la segretaria) e Malvo a Las Vegas riaprono le danze, portando all'intervento dell'FBI (nelle vesti di due agenti ingenui e distratti, contraltare di Numbers e Wrench) e soprattutto alla duplice caccia all'uomo finale (mentre un Lou Solverson quantomai eastwoodiano resta di guardia sulla veranda con il fucile, strizzando l'occhio a *Gran Torino*). Chiude la stagione un epilogo perfettamente coerente che rimette ogni decisione alla natura, vera sovrana della regione.

**La struttura**

John Landgraf, presidente di FX (network padre della serie), descrive *Fargo* non come una serie, ma come un film di dieci ore [1]. L'ottimo gioco di incastri e rimandi interni, il dark humor di stampo coeniano e la distribuzione bilanciata di plot twist, inseguimenti e spargimenti di sangue contribuiscono infatti alla realizzazione di una stagione quantomai unitaria, con una tensione narrativa che, pur rispettando la scansione in singoli episodi, si mantiene elevata anche a lungo termine, senza mai scivolare in momenti di stasi vera e propria. Così come il film, la serie si apre con la (menzognera) dichiarazione di veridicità della storia; ma poco importa che le vicende, così come quelle della pellicola coeniana, non siano affatto reali, se non per qualche riferimento indiretto. Ciò che conta è la veridicità del contesto, la rappresentazione di un Minnesota così realistico da automatizzare la fase della sospensione di incredulità. Gli scenari, le atmosfere e soprattutto la caratterizzazione dei personaggi restituiscono un'immagine perfetta del concetto di "Minnesota nice", il tipico

atteggiamento attribuito alla popolazione locale, che, forse per via delle origini nordeuropee (evidenti ad esempio nei cognomi, tanto nella serie, quanto nella realtà), è nota per la gentilezza, la riservatezza e l'educazione. A questi tratti il film e la serie aggiungono anche una buona dose di ingenuità provinciale o di vera e propria vacuità mentale, evidente in buona parte dei personaggi, ma soprattutto nelle forze dell'ordine e nei numerosi rampolli con problemi cognitivi (gli eredi di Hess, ma anche il figlio di Stavros e il personal trainer della moglie di quest'ultimo). La stessa Molly, unica fra i poliziotti ad aver compreso la situazione e a portare avanti l'indagine con una tenacia invidiabile, finisce per suscitare tenerezza in virtù del suo candore e della sua bontà d'animo. Ecco allora che una storia in sé terribile, con una serie di omicidi mai vista nei due paesini, assume una connotazione surreale, scatenando una reazione in bilico fra l'orrore per le vicende rappresentate (sempre in stile coeniano, con dovizia di particolari e abbondanza di sangue, che ben contrasta con lo sfondo bianco), l'ilarità per le scene più assurde e in generale l'ammirazione per una produzione coinvolgente fino all'ultimo istante. Il tutto condito, per chi sceglie

la visione in lingua originale (fortemente consigliata), da una resa perfetta dell'accento locale, con tutte le sue cadenze e le sue espressioni tipiche. Gli attori si sono preparati con *How to talk Minnesotan* di Howard Mohr, ex sceneggiatore per il programma radiofonico di Garrison Keilor "A Prairie Home Companion", reso celebre anche in Europa dal capolavoro altmaniano *Radio America*. Ai colloquialismi come "fella" (fellow; tizio, amico), "help you?" (can I help you?), "jeez!" (esclamazione), "you betcha" (puoi scommetterci) e "you don't say" (ma non mi dire) si aggiungono poi i tipici aneddoti della zona: i discorsi sul tempo e sulle macchine, croce e delizia dei locali, che ne sono dipendenti per gli spostamenti, ma ne subiscono i limiti meteorologici. Le auto sono forse il Leitmotif principale della serie, non solo in quanto necessarie appunto per la locomozione e per l'esecuzione di rapimenti e omicidi, ma anche perché costituiscono il simbolo dell'altro che si insinua nel microcosmo cittadino e ne sovverte le dinamiche, costringendo gli abitanti a uscire dal proprio ruolo tradizionale e a improvvisarsi difensori o minacce per un bene che prima non era mai stato messo in discussione.

**A (Walter) Whiter Shade of Pale**

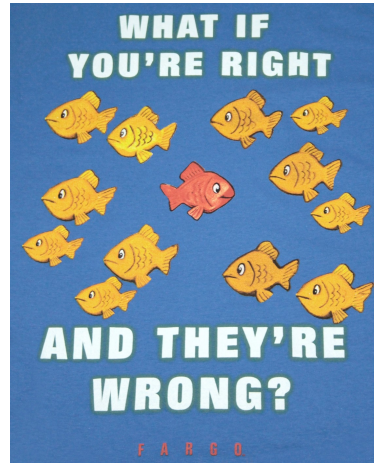
L'elemento più affascinante di *Fargo* è appunto l'evoluzione del personaggio di Lester, a cui lo spettatore partecipa in modo ancor più intenso rispetto al precedente filmico, grazie al minutaggio quintuplo della serie rispetto alla pellicola. La dilatazione del tempo narrativo permette ovviamente uno sviluppo molto più definito di tutti i personaggi principali; ma se nel caso di Malvo lo spettatore non può che assistere estasiato alla creazione di un villain con i fiocchi, nel caso di Lester il rapporto fra osservatore e personaggio si fa molto più profondo e personale. Per molti versi la sua evoluzione ricorda quella di Walter White in *Breaking Bad*, mutatis mutandis: un personaggio di indole remissiva con un lavoro insoddisfacente si trova in una situazione imprevista alla quale reagisce scoprendo un lato inedito del proprio carattere e sfogando frustrazioni accumulate in decenni di sottomissione, acquistando pian piano fiducia in se stesso e una consapevolezza sempre maggiore del proprio potere, ma conservando sempre le debolezze umane che spingono lo spettatore a parteggiare per lui in qualsiasi circostanza. Lester non saprà produrre metanfetamine, ma poco a poco comincia a padroneggiare le regole di un gioco sempre più pericoloso: se l'omicidio della

moglie poteva forse ancora dirsi non premeditato, tutte le azioni successive rivelano una crescente capacità di calcolare le mosse migliori per il proprio tornaconto, direttamente proporzionale alla perdita di scrupoli nei confronti della vita umana, anche di quella delle persone più care. Mentre Bryan Cranston si costruisce anche un aspetto e una fama da badass, il Martin Freeman che *Lo Hobbit* e *Sherlock* ci hanno insegnato a identificare come compagno fedele ed educato, riservato e pavido, ma capace anche di grandi atti di coraggio, fa del suo aspetto da impiegatucolo dimesso l'arma migliore per portare avanti la propria causa, fingendosi di volta in volta vittima di un nuovo crimine. La sua personalità scialba e anonima trasforma dunque il proprio pallore in un punto di forza, uno scudo talmente bianco da abbagliare chi vi si oppone. Molly non dubita mai della colpevolezza di Lester, ma Oswalt abbocca ripetutamente all'amo e impedisce più volte a quella che sarebbe la sua agente migliore di portare avanti le indagini. La sua caparbietà nel difendere l'innocenza di Lester è profondamente radicata nella presunta incontrovertibilità del "Minnesota nice"; quando Oswalt sarà costretto ad arrendersi all'evidenza, la sua delusione non sarà causata da Lester in sé, ma dal crollo della fede nell'intrinseca bontà umana (momento che pone il personaggio agli antipodi del ruolo più noto interpretato da Bob Odenkirk, Saul Goodman, l'avvocato senza scrupoli di *Breaking Bad* e *Better Call Saul*. Pur con le sue ambizioni piccolo-borghesi, Oswalt si aggrappa fino all'ultimo al dogma della fiducia nel prossimo, cruciale per il funzionamento del suo piccolo mondo:

*I used to have positive opinions about the world, you know, about people. Used to think the best. Now I'm looking over my shoulder. An unquiet mind, that's what the wife calls it. The job has got me staring into the fireplace, drinking. I never wanted to be the type*

*to think big thoughts about the nature of things and... all I ever wanted was a stack of pancakes and a V8*.

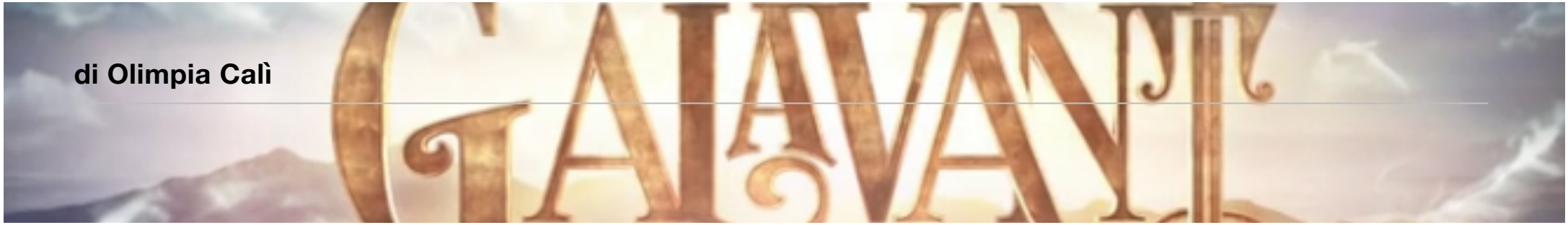
Non a caso, in un momento che poteva essere cruciale per le indagini la sua attenzione era invece rivolta al sottoposto che gli stava appendendo una grossa spigola dietro la scrivania, chiaro simbolo della convinzione di Oswalt di avere la facoltà di catturare il pesce grosso senza problemi. L'intera serie è costellata di metafore ittiche, a significare di volta in volta credulità, prigionia e sogni di evasione puntualmente repressi. Ad aprire le danze è l'ormai celeberrimo poster appeso nello scantinato di Lester, che riassume il ribaltamento del microcosmo minnesotiano: la domanda "What if you're right and they're wrong?" pone un dubbio cruciale sulla direzione da scegliere nella vita. Il contesto porta immediatamente a paragonare Lester al pesce rosso (colore non casuale, dal momento che il poster fa da sfondo al sanguinolento omicidio della signora Nygaard) che nuota in direzione ostinata e contraria rispetto ai pesci gialli; tuttavia la metafora potrebbe valere anche per buona parte degli altri personaggi, ciascuno in opposizione alle forze che lo circondano. I riferimenti ittici continuano con acquari reali e virtuali, pesci uccisi a martellate da un cuoco e prontamente gustati dagli avventori e discorsi sulla pesca nel ghiaccio che anticipano velatamente l'epilogo, fino alla già citata pioggia biblica. Alla figura del pesce, simbolo della preda e della vittima, la serie contrappone quella del lupo, immediatamente associato al predatore solitario Malvo, fino alla sovrapposizione finale, in cui un lupo in carne e ossa indica il rifugio del killer stesso. I ruoli di preda e predatore si contaminano dunque ulteriormente nell'ultimo episodio, portando a un finale che rifugge le dicotomie fiabesche, pur conservando un barlume di lieto fine nelle figure di



Gus e Molly, a rappresentare la visione già coeniana che apriva uno spiraglio di colore e di speranza nel buio dello sconforto e della diffusa impotenza contro il crimine. Impotenza che nella serie è sottolineata più volte con inquadrature dal basso, che si concentrano ad esempio sugli scarponi da neve e fanno aumentare la tensione per il delitto che sta per essere commesso. La sapiente gestione della suspence contribuisce all'ottimo risultato finale: una serie godibile da un punto di vista viscerale e diretto, ma anche intrisa di cupa ironia sull'umanità.

**Note**

[1] Mike Hale, "*More Mayhem? You Betcha. A TV Version of 'Fargo' Has Parallels to the Film*", in *The Guardian*, 9/4/2014.




di Olimpia Calì

## SCHEDA TECNICA

**Titolo originale** *Galavant*

**Anno** 2015 (USA)

**Stagioni** 1 (8 episodi) rinnovata

**Network** ABC

**Creatore** Dan Fogelman

**Cast principale**

Joshua Sasse è Galavant

Karen David è Isabella

Mallory Jansen è Madalena

Timothy Omundson è Re Richard

Luke Youngblood è Sidney

Vinnie Jones è Gareth

Rutger Hauer è Kingsley

**La trama**

Galavant, cavaliere che gode di incredibile fama per le sue gesta eroiche, cade in disgrazia il giorno in cui la sua amata Madalena, dopo essere stata rapita dal malvagio re Richard, decide di sposarlo scegliendo così grandi ricchezze e potere invece del solo puro amore che lui poteva offrirle.

A scuotere Galavant dall'oziosa vita divisa fra il suo letto e la locanda dove passa le giornate ad ubriacarsi, ci pensa Isabella, principessa di Valencia, che chiede il suo aiuto per liberare il popolo oppresso proprio dal re Richard. A Galavant poco interessa dei problemi della ragazza, ma quando viene a sapere che Madalena è pentita della sua scelta e soffre nella speranza che lui vada a salvarla, decide di partire per riscattare se stesso e ritrovare il suo vero e unico grande amore.

Quando però insieme ai suoi compagni di viaggio raggiunge il regno di Valencia, scopre che la realtà è diversa da quella che Isabella gli aveva raccontato per

convincerlo a partire: Galavant si ritrova dunque a combattere una battaglia che, prima di ogni altra cosa, lo aiuterà a ritrovare se stesso e l'eroe che era un tempo.

**“A comedy extravaganza”: Galavant e la commistione dei generi televisivi.**

Nel maggio 2014 la rete televisiva ABC mette a disposizione dei suoi telespettatori un video che funge da prologo per una serie che promette di rivoluzionare i canoni di ogni fiaba tradizionale. L'operazione era già stata portata avanti con successo da *Once Upon a Time*, ma *Galavant* si dimostra sin dalle premesse degli spot televisivi qualcosa di completamente diverso.

La risposta del pubblico è subito entusiasta e, nei mesi, l'attesa per la messa in onda cresce spasmodicamente, accresciuta dai vari sneak-peak rilasciati dal network che approfitta del carattere musicale della serie per diffondere la canzone che fa da prologo a tutta la vicenda in modo che essa diventi virale e nota al pubblico già prima del gennaio 2015, quando finalmente i primi due episodi vanno in onda.

Quello che si capisce dai primi minuti della prima puntata è che *Galavant* non è una serie televisiva come tutte le altre: non è possibile etichettarla sotto un genere ben preciso, non è solo un fantasy, non è solo un musical, non è solo una comedy. È tutte e tre le cose, probabilmente, e l'effetto finale che fa rivedere le puntate tutte insieme è quello di trovarsi di fronte ad un live-action di un film Disney.

Tale riferimento non è casuale: all'interno del processo di produzione di *Galavant* c'è la presenza della Disney, associata agli Studios della ABC, sia dal punto di vista economico, sia da quello creativo vero e proprio.

A prendere parte alla sceneggiatura e alla stesura della colonna sonora della serie infatti, troviamo nomi che hanno dato vita ad alcuni dei lungometraggi diventati ormai classici del cinema di animazione disneyano: due fra tutti quelli di Dan Fogelman (*Rapunzel* e *Cars*) e il compositore Alan Menken (premio Oscar per la colonna sonora de *La Sirenetta*, *La Bella e La Bestia*, *Alladin* e *Pocahontas*).

Non mancano inoltre i riferimenti a vari lungometraggi Disney, come la celebre frase “Kiss the girl”, che Sidney pronuncia nell'ottavo episodio e che è un richiamo all'omonima canzone del

film *The Little Mermaid*. Anche l'esecuzione stessa delle canzoni eredita alcuni aspetti di quelli presenti nei citati film: due esempi fra tutti sono l'esibizione di gruppo dei compaesani di Sidney che celebrano il suo ritorno a casa ballando e cantando come accade in *Aladdin* quando quest'ultimo viene presentato al popolo come un principe, e il duetto *Maybe you're not the worst thing ever*, che presenta nell'esecuzione delle similitudini con *Something There* (*The Beauty and the Beast*).

In *Galavant* però non si canta e basta: a farla da padrone sono anche le battute comico-demenziali e le situazioni paradossali e divertenti, che creano sconcerto negli stessi personaggi e causano ilarità nel pubblico, come succede ad esempio quando si scopre che re Richard (il presunto villain della situazione) è talmente infantile da aver bisogno che il suo cuoco lo imbocchi come un bambino per farlo mangiare.

*Galavant* si presenta come un divertessement scanzonato e disimpegnato, ma dietro di esso c'è comunque un raffinato lavoro di costruzione narrativa, che porta i personaggi a compiere un percorso che li porta ad evolversi interiormente. Il tutto è condensato in otto puntate della durata di circa venti minuti ciascuna, un racconto che richiama l'epica medievale stravolgendone del tutto i cliché, come verrà dimostrato più avanti.

**“A fairytale cliché”: eroi ed antieroi di una commedia stravagante**

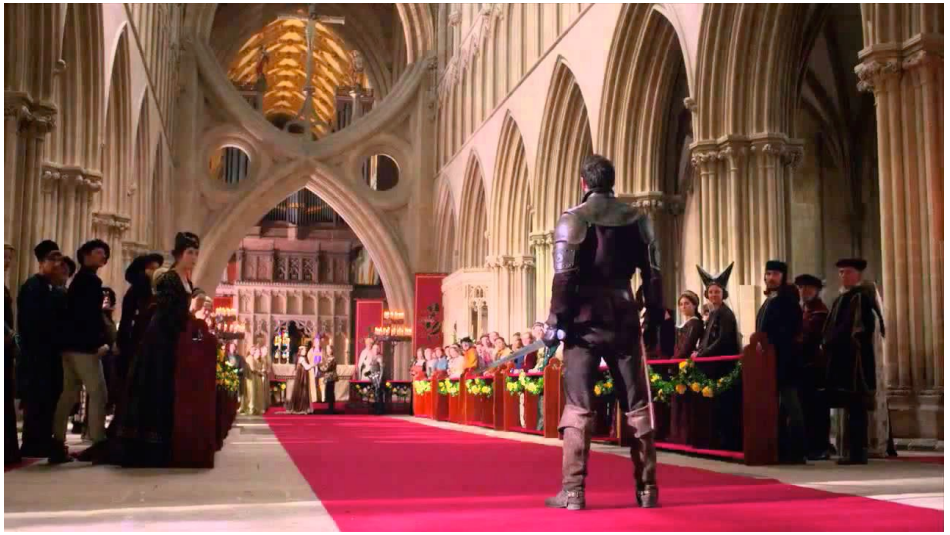
Il prologo di *Galavant,* una canzone in rima della durata di circa quattro minuti, introduce l'argomento della narrazione esattamente come farebbe il proemio di un poema epico, presentando i personaggi e gli antefatti della storia in maniera breve e concisa, ma allo stesso tempo fornendo le coordinate necessarie ad inquadrare il contesto entro il quale si svolgono gli eventi.

Il topos del racconto è quello della favola classica: un eroe forte e coraggioso (Galavant, appunto), una donna bellissima (Maddalena) e un re crudele (Richard) abituato ad ottenere tutto quello che vuole usando la forza. Se però nella favola classica è l'amore a trionfare su ogni altra cosa, c'è da subito un capovolgimento della questione. Quando Galavant si reca al

castello di re Richard per sventare il matrimonio di quest'ultimo con la sua Madalena, succede qualcosa che lo coglie alla sprovvista:

“Galavant: [a re Richard] E potete offrirle una grande fama, e potete offrirle una grande fortuna. Ma... solo io posso offrirle un grande amore. Ed è ciò che lei sceglierà.
Madalena: In realtà...
Galavant: Hmm?
Madalena: Non lo so. Ci ho pensato molto sin da quando mi ha rapita e... Penso che sceglierò la fama e la fortuna” [1]
(1x01 – Pilot)

Il momento in cui Maddalena rinuncia all'amore per avere potere e ricchezza è riconducibile a quel che accade in letteratura quando dalla rappresentazione cortese della donna angelica e irraggiungibile si passa a quella di una donna più attenta alle questioni pratiche e in grado di fronteggiare le situazioni nelle quali si trova con arguzia e grande presenza di spirito (si pensi alla figura femminile delle opere di Boccaccio, ad esempio).
Ovviamente la rappresentazione letteraria non coincide pienamente con la realtà storica, ma discuterne rischierebbe di sviare troppo l'attenzione dall'argomento centrale di questo saggio, e inoltre *Galavant*, sebbene abbia un setting temporale ben preciso (1256), non ha alcuna pretesa di verosimiglianza storica.



Quel che ci interessa è come il rifiuto di Maddalena di essere salvata da Galavant sia solo la prima di tante azioni compiute da questo personaggio che, col passare del tempo, si rivela essere una fredda manipolatrice in grado di tenere in scacco anche il marito, che passa dall'essere un personaggio crudele al diventare un debole incapace di affermare se stesso. Inoltre, cosa inusuale per un contesto simil-medievale, è la donna che ha potere di decidere, senza essere più oggetto passivo della contesa, ma diventando soggetto pensante e capace di reggere le redini del gioco.
Il rifiuto di Maddalena è un duro colpo per Galavant che precipita in un'apatica indolenza nel quale l'eco del grande eroe è solo un pallido ricordo.
I cliché iniziali vengono quindi ribaltati e messi in discussione, gli eroi diventano antieroi alla ricerca di un riscatto, in un percorso che ha tutti i tratti del racconto di (ri)formazione, nel quale

Galavant – sebbene ingannato da Isabella, minacciata a sua volta da re Richard – ritrova se stesso andando in cerca dell'amore perduto nella speranza di poterlo riconquistare.
Lo schema favolistico è rispettato da ogni punto di vista: abbiamo un protagonista messo di fronte ad una avventura ricca di ostacoli che rendono l'obiettivo più difficile da raggiungere di quanto sembri. Quello che Galavant cerca – salvare nuovamente Madalena – è però diverso dall'effettivo obiettivo che il destino sembra avergli assegnato, ovvero quello di tornare ad essere un eroe.

“Ogni uomo può essere sconfitto: il vero eroe è colui che riesce a rialzarsi”
(1x02 – Joust Friends)

È con queste parole che Isabella rimette letteralmente Galavant in sella al suo cavallo, quando si trova costretta ad allenarlo per fare in modo che partecipi ad una giostra che potrebbe fruttargli il guadagno necessario al loro viaggio.
Galavant, seppur riluttante, si affida a lei e, pian piano, riesce a ritrovare fiducia in se stesso e nelle sue capacità, in quell'eroe che era stato, riprendendo il suo percorso praticamente dall'inizio e affrontandolo grazie all'aiuto della già citata Isabella e dello scudiero Sydney. Questi due personaggi, sebbene gli si riconoscano tratti non proprio eroici (sempre in virtù del capovolgimento dei cliché dei quali si è già discusso) credono in lui e nelle sue capacità e non mancano di sostenerlo nella sua impresa.
Rialzarsi è il primo obiettivo di Galavant: per dimostrare di essere un eroe, non è necessario che compia grandi imprese, deve prima riuscire a superare il rifiuto di Madalena per essere in grado di andare avanti.
Per questo motivo è più corretto pensare a Galavant come un anti-eroe, un uomo che poco ha da spartire con i protagonisti dei poemi epico-cavallereschi. Si tratta di una scelta narrativa, certo, che può dare originalità ad una storia che sarebbe altrimenti simile a moltissime altre, ma anche di una scelta volta a raccontare come ci si possa rialzare grazie alle proprie forze e dotata quindi di una sorta di morale come quella delle favole che la serie vuole ridisegnare e mettere in discussione.

**La commedia degli stereotipi capovolti – il mondo femminile e il mondo maschile**

Dare a dei personaggi che si muovono in un contesto pseudostorico l'etichetta di “moderno” può apparire un'operazione banalizzante, che direbbe tutto e niente visto il largo abuso del termine che spesso si fa.
Eppure è questo il termine che voglio utilizzare per parlare dei personaggi femminili della serie, quelli che tutto sommato reggono gran parte del gioco e grazie ai quali le vicende vanno avanti, considerato il fatto che invece i personaggi maschili, in virtù del rovesciamento di stereotipi e della creazione di un

prodotto comico, vengono svestiti dei tratti tipici dei protagonisti delle favole, come ad esempio forza, coraggio, ma anche crudeltà e sete di potere.
Due sono le donne protagoniste in *Galavant*, contrapposte l'una all'altra sia per carattere sia per il modo in cui entrambe sembrano ad un certo punto contendersi l'amore di Galavant. La prima è Madalena, che in un certo senso è la causa scatenante delle vicende della serie.

“Gambe lunghe e pelle perfetta, un corpo fatto per portare al peccato, con una scollatura dentro la quale si sarebbe potuta tenere una parata.”
(1x01 Pilot)

All'apparenza Madalena è dunque la donna perfetta e in grado di ispirare il vero amore, ma in realtà, nel corso delle puntate, si scoprirà come, grazie alla sua indole calcolatrice, sia riuscita a guadagnare il meglio da ciò che all'inizio era apparsa come una sciagura. Richard, che dapprima era il villain che l'aveva catturata e costretta al matrimonio, diventa una marionetta nelle sue mani e la donna dimostra di essere in grado di manovrarlo secondo i propri scopi, senza mai trovarsi in svantaggio di fronte a lui.

Madalena dunque, non solo non ha bisogno di essere salvata, lei non vuole essere salvata, perché nel matrimonio con re Richard ha trovato una posizione sociale che la aggrada e che la soddisfa a tal punto da farla rinunciare alla vita tranquilla (ma tutto sommato modesta) che avrebbe potuto offrirle Galavant.
Non viene mai specificato se la donna sia ancora innamorata di Galavant, o se faccia finta al solo scopo di ottenere un proprio rendiconto personale nel momento in cui si rivedono e, con uno stratagemma, gli evita la condanna a morte per impiccagione.
Fra i due c'è infatti una sorta di sentimento ambiguo e sospeso: Galavant continua a provare qualcosa per lei anche quando comprende che Madalena l'ha ingannato e anche quando capisce di essersi innamorato di Isabella sembra ancora legato col pensiero al suo primo grande amore.
Madalena pare interessarsi poco all'amore: quando canta la sua character's song, *No One But You*, l'impressione che offre è quella di una donna che sa perfettamente quanto vale e si sente scoraggiata dall'essere circondata da gente che non è all'altezza della situazione, a cominciare dal marito.
A contrapporsi a Madalena troviamo la principessa Isabella di Valencia, colei che, inizialmente

per un suo interesse personale, ma poi perché inizia ad affezionarsi a Galavant, lo spinge a risollevarsi dalla condizione di apatia nella quale era caduto e a tornare a comportarsi da vero eroe.
Isabella non possiede affatto il carattere e l'aspetto da femme fatale propri di Madalena, ma è comunque in grado di ottenere ciò che vuole grazie alla sua testardaggine e alla sua caparbietà. Durante lo svolgersi della storia si scopre che anche lei ha in un certo senso ingannato Galavant, perché lo conduce da re Richard lasciandogli credere che Madalena si sia pentita del suo matrimonio. In realtà Isabella vuole solo avere salva la sua vita e quella della sua famiglia, e più volte tenterà di confessare l'inganno a quello che è diventato per lei più di un compagno di viaggio, ma verrà sempre interrotta salvo poi essere scoperta in malo modo.
Come Madalena, anche Isabella è un personaggio femminile forte e determinato, quasi più degli uomini protagonisti, che invece arrancano alla ricerca di una affermazione di sé che sembra difficile da conquistare.
C'è inoltre in *Galavant* una concezione piuttosto anacronistica del ruolo della donna, proprio perché, come già accennato, non ci troviamo di fronte ad una serie televisiva di carattere storico, ma anzi abbiamo a che fare con una parodia che tiene poco conto della realtà e spesso e volentieri prende in giro se stessa.

“Ho rapito una donna e l'ho costretta a sposarmi, ma a parte questo rispetto i diritti delle donne, sono un moderno uomo del tredicesimo secolo”
(1x08 It's All in the Executions)

Così Richard giustifica a Galavant il suo aver accettato il – fasullo – voto di castità di Madalena, rendendosi di fatto ridicolo agli occhi di chi sa come invece la donna abbia una relazione adulterina col giullare di corte (che è anche narratore di tutta la vicenda) e il suo essere un uomo debole, che non sa imporsi di fronte a quanti si prendono gioco di lui.
Re Richard è forse uno dei personaggi più interessanti di tutta la serie, quello che nei primi cinque minuti appare come il tiranno crudele che darà del filo da torcere a Galavant, ma che poi sin da subito si sveste di questa cattiveria per apparire debole e a tratti infantile.
Non si capisce bene quale siano i suoi sentimenti nei confronti di Madalena, se ne sia innamorato o la voglia solo per un capriccio, quel che è certo è che finisce per diventarne succube. Il suo odio per Galavant è dato non tanto dal loro essere rivali in amore in amore, ma dal fatto che Madalena – giusto per tenerlo ancora più in pugno – lo nomini sempre, dando ad intendere di essere pentita del loro matrimonio.
Richard soffre di un complesso di inferiorità nei confronti di qualsiasi altro uomo, complesso che si manifesta in atteggiamenti infantili quali il farsi imboccare dal cuoco di corte o nell'apparire più capriccioso che assetato di potere. Come lui stesso dichiara,

al mondo nessuno gli ha mai voluto bene veramente, e forse questo lo fa soffrire, rendendolo di fatto un prepotente. Nel corso della storia verrà poi svelato che il motivo di tali comportamenti è riconducibile al fatto che Richard abbia sempre sofferto per il continuo confronto col fratello maggiore Kingsley, ritenuto da tutti più coraggioso e adatto ad essere re, ma che aveva lasciato il trono al fratello senza un motivo plausibile.
Pare possibile scorgere nel personaggio di Richard un richiamo al Principe Giovanni, l'antagonista di Robin Hood nell'omonimo film Disney del 1973, un cattivo che con la sua personalità goffa e infantile riesce ad accattivarsi la preferenza del pubblico, che in lui non riesce a vedere qualcuno da temere o di cui avere timore.
Quando Kingsley si presenta improvvisamente a corte per aiutare Madalena a prendere definitivamente possesso del trono, Richard si ritrova a dover affrontare tutti i problemi che fino a quel momento ha sempre evitato, compiendo così un percorso di crescita ed evoluzione comune a tutti gli altri personaggi.
Se infatti *Galavant* appare a prima vista come una serie da apprezzare solo per i numeri musicali o per le scene comiche, come già ribadito, tutti i personaggi compiono un percorso che li porta ad un'evoluzione del loro carattere, ad una crescita interiore che li rende davvero persone e non semplici stereotipi fiabeschi.
Richard si ritrova così a decidere di smettere di evitare il confronto con il fratello e lo vediamo anzi allearsi con Galavant, il suo antico rivale, perché gli assetti della storia cambino del tutto: il vero nemico da sconfiggere è il fratello di Richard e sconfiggerlo significa per quest'ultimo crescere e uscire da quel limbo di infantilismo nel quale si era relegato nel corso degli anni.
Il fatto che Galavant e Richard alla fine diventino complici è un vero e proprio colpo di scena, ma in realtà i due hanno dei punti in comune che permettono loro di collaborare e di rendersi finalmente conto che sono stati entrambi innamorati di una donna alla quale di loro importava poco e niente.
Galavant è forse l'unico amico nel quale Richard può sperare di contare e i due saranno gli unici a non essere separati quando, alla fine dell'ultima puntata, la situazione iniziale apparirà del tutto sconvolta.

**Un finale aperto nelle mani del pubblico**

A chi si aspettava una serie autoconclusiva e dal finale ben definito, *Galavant* ha riservato invece una sorpresa: non solo le vicende si sono concluse con un cliffhanger inatteso, ma tutti i personaggi sono stati separati fra di loro dando così modo a nuove storylines di prendere forma.
Si pongono così nuovi interrogativi, risolvibili solamente con una seconda stagione, sempre che, come dice il giullare, sfondando la quarta parete e rivolgendosi direttamente al pubblico, gli ascolti premieranno il telefilm e gli permetteranno di essere riconfermato.
Questa mossa è stata particolarmente azzardata da parte degli sceneggiatori, perché in fase di scrittura del soggetto era difficile immaginare quanto gli spettatori avrebbero gradito *Galavant* e se ci sarebbe stato un rinnovo.

E, infatti, per diversi mesi, la sorte di *Galavant* è stata appesa ad un filo: l'originalità di questa serie non è stata pienamente apprezzata e i rating di ascolto sono scesi a picco dopo le prime due puntate, tanto da far temere per mesi di non rivedere più le avventure di *Galavant* sullo schermo.

In questo caso il finale si sarebbe davvero rivelato deludente, perché nessuna delle questioni messe in campo si era davvero risolta – tranne forse il fatto che Galavant e Richard avessero preso consapevolezza di se stessi e delle proprie capacità – e si era lasciato spazio all'apertura di nuovi sviluppi che, senza una seconda stagione, non avrebbero mai trovato una risposta. Manca al season finale un senso di chiusura, come se si trattasse del finale di un episodio qualunque e questo ha un po' inciso sulla qualità finale del prodotto, che forse sarebbe risultato più omogeneo se avesse avuto una conclusione più netta.

Nonostante queste premesse però, il 7 maggio 2015 è stato annunciato il rinnovo, segno che il network che ha prodotto *Galavant* crede che ancora questa strampalata e originale serie televisiva non abbia esaurito tutto ciò che aveva da raccontare.

**Note**

[1] Questa e le altre citazioni del telefilm, sono mie traduzioni personali.

**Bibliografia**

Natalie Abrams e James Hibberd, *Galavant scores surprising renewal at ABC*, in *Entertainment Weekly*, 07/05/2015.

**di Giada Da Ros**

## SCHEDA TECNICA

**Titolo originale** *Inside Amy Schumer*

**Anno** 2013 (USA)

**Stagioni** 3 (30 episodi)

**Network** Comedy Central

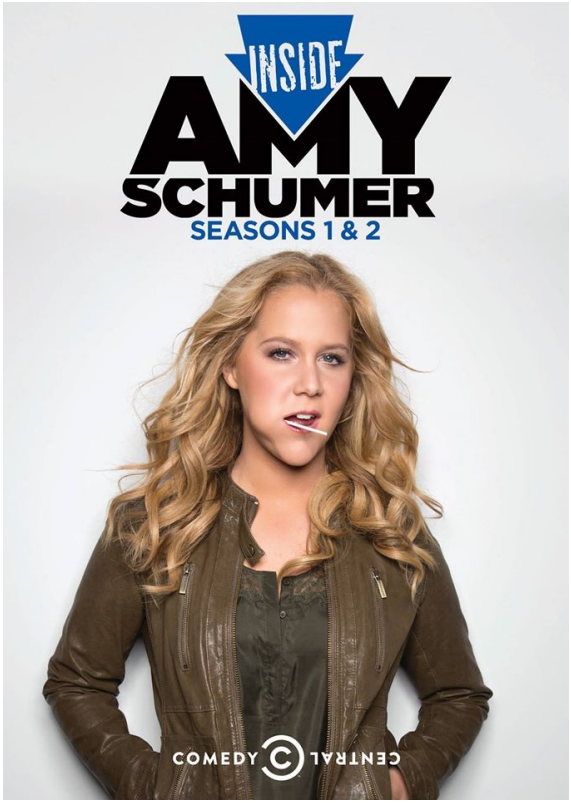
**Creatore** Amy Schumer e Daniel Powell

**Cast principale**

Amy Schumer è vari personaggi

### La trama

*Inside Amy Schumer* non ha una trama. La struttura del programma è ibrida, ma non contamina i generi, li giustappone. I temi portanti sono quelli del sesso e delle relazioni, dell'essere giovani donne e del femminismo, degli stereotipi di genere e della politica di gender, della critica ai mass media e della cultura delle celebrità, e le diverse sezioni si rincorrono su questi temi e magari si riecheggiano, ma non necessariamente. Li unisce talvolta più il tono, quasi sempre sboccato e scanzonato, spesso graffiante e pungente. Le osservazioni umoristiche non sono fine a se stesse, ma hanno un significato più profondo poiché la facezia è un'arma di disvelamento. La sua la potremmo definire una ironia euristica, che aiuta a penetrare meglio la realtà che ci circonda, divertente e intelligente, anche nei momenti un po' più surreali. "L'ironia è una circonlocuzione della serietà" dice Jankélévitch (65) ed Amy Schumer lo dimostra.



La parte narrativa è costituita da sketch comici, che sono la porzione che qui più analizzerò, e che rendono il programma più simile al varietà umoristico che alla sit-com. Protagonista è lei, una giovane donna, spesso alle prese con gli appuntamenti con gli uomini, altre volte in giro con le amiche, altre volte ancora in varie situazioni di vita. Non è nessuno ed è tutte, e questa sua astrattezza identitaria fa sì che possa essere ogni donna. Non essendoci personaggi, per la gran parte, il solo personaggio è lei, e come tale è l'archetipo di ogni donna.

Le parti di fiction sono intramezzate da momenti di stand-up in cui Amy recita il proprio monologo comico davanti a un pubblico. Avveniva già in *Seinfeld*, ma qui il collegamento al resto del materiale è meno stringente e l'audience presente più visibile, per cui il paragone più calzante è quello con *Louie* (serie in cui l'attrice è anche apparsa). Quest'ultimo è probabilmente più filosofico, ma condividono anche il genuino interesse nello scoprire che cosa fa scattare determinati comportamenti umani e anche "la vergogna collettiva che fa loro nascondere questi impulsi gli uni agli altri" (McGee). Da un punto di vista strutturale è stata accostata anche a *Portlandia*, di cui riprende una vena surreale con momenti di "realismo magico", ma è stata paragonata anche a *The Chappelle Show* e a *Insomniac With Dave Attell*, sebbene non si siano ispirati a nessuno di questi in modo diretto, ma l'autrice abbia preso i suoi elementi preferiti e quegli aspetti della comicità con cui si sentiva più a suo agio e li abbia cuciti insieme.

Le interviste costituiscono un altro segmento fondante. E sono di due tipi. In "Amy goes deep" c'è una vera e propria intervista a una persona con una sua identità, nome, cognome e professione o caratteristica per cui le si fanno delle domande: una modella (1.01), una spogliarellista (1.02), una chirurgo plastico (1.03), un uomo dal pene enorme (1.04), una dominatrix (1.05), una ballerina (1.06), una guardia del corpo (1.07), un bimbo di 6 anni (1.08)… Il più delle volte l'argomento è il sesso, ma non sempre, e

occasionalmente conosce di persona nella vita reale chi intervista (come in 2.07, dove conversa con il collega comico Jim Norton di cui conosce la passione per le “docce dorate”, ovvero per le docce d’urina, e a cui fa domande in proposito). Oltre a queste ci sono domande rivolte a gente occasionale che incrocia per la strada, le cui risposte sono accostate l’una all’altra. Gli argomenti ancora una volta riguardano solitamente la sfera intima e relazionale, quello che avviene dietro una porta chiusa, anche se non sempre: hai mai fatto sesso con una persona solo per una notte? Sei mai stato sul punto di morire? Ti hanno mai chiesto di mandar loro foto sexy? Qual è il tuo genere di porno preferito? Sei pronto a sposarti? Se volessi cambiare qualcosa di te che cosa sarebbe? Hai un vibratore? Sai ballare? Forse presa alla sprovvista, la gente è particolarmente franca nelle risposte, anche su temi spinosi. In queste situazioni Amy è se stessa, e talvolta abbandona il distacco ironico per compartecipare alle risposte, che ascolta senza pregiudizi. È stato osservato che sebbene faccia dell’umorismo anche sulle risposte che riceve, raramente questo accade a scapito delle persona, cosa che la distanzia da altri programmi di Comedy Central, rete su cui va in onda, come potrebbe essere il caso di *Tosh.O*: “(q)uando Schumer fa il dammi-il-cinque con una ex-operatrice di sesso telefonico per aver fatto raggiungere a un cliente un orgasmo in tre minuti, dopo che aveva pagato per una sessione di 10 minuti, non c’è niente di ironico in proposito” (McGee). Amy partecipa come un’amica. L’ironia sta altrove. E non le interessa solo la punchline, le interessa la conversazione.

Un ultimo segmento che completa la struttura è l’occasionale reel di scene scartate per errori avvenuti durante la registrazione della serie. Ricapitolando perciò, sketch, dialoghi di stand-up, interviste a tu per tu e per la strada e outtakes costituiscono la struttura del programma. Lo humor di *Inside Amy Schumer* è in buona parte quello che viene definito “umorismo d’osservazione”, esagera comportamenti che sono reali e attraverso la parabola della deviazione ironica non arriva mai al punto di partenza, ma progredisce verso una più lucida comprensione della realtà. È sovversiva ed è quella che in inglese verrebbe definita unapologetic, ovvero è “senza scuse”, non si scusa per quello che è.

**Due ragazze, una tazza**

Amy Schumer, prima di questo programma tutto suo si era fatta notare nella quinta stagione di un talent della NBC intitolato *Last Comic Standing*, in cui si era qualificata quarta, aveva avuto ruoli minori in programmi come *Girls, Curb Your Enthusiasm* e il sopracitato *Louie*, aveva anche realizzato uno speciale tutto suo su Comedy Central intitolato *Mostly Sex Stuff*: a dispetto di un'aria giocosa e serena, quasi da ragazzina, svela presto la sua anima sboccata e vagamente surreale – una foresta delle fiabe che si trasforma in un dipinto di Hieronymous Bosch, è stato detto (Dickson). Parte di quello spirito è stato tenuto intatto nella serie. Già il primissimo sketch sembra una dichiarazione di intenti: contiene in nuce tutte le tematiche principali che le stanno a cuore e il tipo di vibe che ci si può aspettare da lei. Siamo nello studio di un direttore del casting che intende fare un provino a due ragazze sedute davanti a lui su un divano. Una è Amy, che dice di aver avuto notizia della cosa da un inserzione su un giornale che cercava attrici/modelle per un video virale di marketing. Il potenziale datore di lavoro conferma dicendo che il titolo è "2 girls 1 cup" (2 ragazze, 1 tazza). E comincia a descriverlo, con Amy che ascolta, progressivamente sempre più perplessa, mentre l'altra ragazza, che conosce già la questione, si fa i fatti suoi (armeggia con il suo cellulare, mangia…): si apre con due ragazze, loro, nude, che si baciano con un sottofondo di musica di pianoforte. Poi lei dovrà aprire le chiappe e cacare in una tazza. Poi insieme si spalmano la merda in modo che le ricopra il viso. Ricominciano a baciarsi. La collega, Flavia, dovrà fare delle bolle con la merda, ed Amy dovrà sedersi su un dildo mentre Flavia le vomita la merda in bocca. Poi lei dovrà ri-vomitarle il tutto nella bocca di Flavia e una seconda volta Flavia lo rifarà in bocca ad Amy. Amy, a questo punto, che durante la spiegazione con un cenno della mano ha rifiutato la richiesta non verbale di Flavia di assaggiare quello che stava mangiando lei, pone un quesito: se ci siano effetti speciali, se c'è cioccolata o cosa, al che le viene risposto che no, loro sono indie e con un budget estremamente ridotto, per cui niente di tutto ciò, si tratta di vera merda. Amy procede allora a domandare di che quantità si tratti, se una piccola tazza da tè o cosa, e le viene risposto che la dimensione è di circa mezzo chilo scarso. Amy allora insiste per sapere se è un film d'arte, che finisce in qualche museo. No. Se abbia un significato metatestuale di qualche tipo (e fa un riferimento ad *American Beauty* che l'addetto al casting non coglie). Ma no, ribadisce questi, è l'opposto dell'arte: è né più né meno di scat porn, pornografia coprofila. Le domande di Amy continuano: si vedrà la loro faccia? Sì. Ma offuscata o con la classica striscetta nera che copre gli occhi delle persone in situazioni di questo tipo? Anche gli occhi saranno coperti di feci. Verrà fatto loro un test per assicurarsi che non abbiano malattie? No, si basano sull'onore. Sarete delle star di un video virale, promette l'uomo. Ci state? Amy accetta, anche con un certo entusiasmo. Ha bisogno di esperienza davanti alla telecamera per cui… C'è ancora una cosina, aggiunge lui: deve dimagrire un po', uno-due chili o poco più, soprattutto in viso. Magari li perdo il giorno stesso, scherza lei, vomitando nella tazza. "Che schifo, Amy. Sta mangiando", chiosa lui riferito alla collega Flavia. E così

si chiude il primo segmento. La “vignetta” in questione si basa su un video feticcio di pornografia scat realmente esistente, risalente al 2007, intitolato proprio “2 Girls 1 Cup” di cui peraltro esistono varie parodie. Quello da cui è partita Amy in questo caso è di cercare di immaginare come possa essere andata la produzione di un simile video. Nella costruzione narrativa, visivamente pulitissima, nel senso che non si vedono altro che tre persone che parlano, l’aspetto verbale monta una progressione di disgusto seguita da una accettazione a degradarsi via via sempre più intensa con il susseguirsi delle domande. E alla fine, non è abbastanza. La battuta finale trancia via tutto: non importa quanto Amy sia disposta a lordarsi, comunque deve perdere peso ed essere più magra. Si vede qui, e accade di continuo nella serie, il commento sociale, allo stesso tempo lieve e potente. Forte e verbalmente esplicita, anche in modo che mette vagamente a disagio, messa così ex abrupto all’inizio, una simile scena è una porta d’ingresso che segnala al neon che cosa ci attende. E ancora, qui si vede come opera la sua ironia che nella sua tensione etica è davvero una parabola che non è sterile, ma spinge la coscienza verso una maggiore consapevolezza, in questo caso delle pressioni e delle dinamiche che operano nei campi che stanno a cuore all’autrice, ovvero il sesso, i media, la realtà femminile. Nella sincrasi di tragicità e frivolezza, si raggiunge una maggiore lucidità dei meccanismi sottesi che sono la venatura pulsante sotto la pelle del corpo sociale e si progredisce davvero verso una effettiva conoscenza della realtà.

**Non solo FUBU**

*Inside Amy Schumer* è stata definita una serie FUBU, ovvero “for us, by us, per noi, da noi”, intesa cioè come una commedia e una prospettiva per le donne fatta dalle donne – in uno sketch un porno è letteralmente filmato dal punto di vista di una donna (“POV Porn”, 1.04) e si vede quello che lei vede: un capezzolo, un’ascella, un cuscino, delle foto e l’orologio sul comodino, la propria mano, un primissimo piano del petto o della parte inferiore del viso dell’uomo… Ha anche uno staff di sceneggiatori donne, uno dei pochi in televisione in cui la prevalenza è femminile, con nomi come Tig Notaro o Jessi Klein, che in passato era fra le sceneggiatrici del *Saturday Night Live*. Quella che in modo forse un po’ trito viene definita la “questione femminile” entra a far parte dell’equazione, in sede diegetica ed extradiegetica. In praticamente ogni intervista le viene chiesto se

sia più difficile essere una donna comica, domanda che valuta come un sintomo di pigrizia di giornalisti che perpetuano una visione che lei percepisce equivalente a quella che ritiene le donne essere meno divertenti degli uomini, una presa di posizione collegata alla generale aggressione verso le donne. C'è un double standard: "Penso di venir etichettata come comica del sesso solo perché sono una donna. Ho la sensazione che un uomo potrebbe salire qui sopra e letteralmente tirare fuori il caz--, e tutti se ne uscirebbero con 'È un pensatore!'" (Trachtenberg). E c'è uno stigma nei confronti delle donne che parlano in modo onesto e aperto. Nel programma Amy mostra costantemente quella tensione fra la percezione del sé delle donne esterna e interna, cesura che l'ha portata a pronunciare un potente discorso ai Gloria Awards and Gala, presentati dalla Ms. Foundation for Women nel 2014 (Vineyard): quando l'ennesimo commento si concentra sul suo aspetto fisico e il suo peso invece che su quello che ha da dire, si sente spinta a percepirsi insignificante, ma è lei che determina la sua storia. Non sono le persone con cui va a letto. Non è il suo peso. Parlerà e condividerà e scoperà e amerà, e non si scuserà per il fatto di farlo. È viva e forte. La rivendicazione quasi aggressiva di quel discorso non è presente nel programma, che è più lieve, più ironico appunto, ma germoglia dallo stesso terreno, che proprio grazie a quell'humus risulta così fertile. Nella consapevolezza che la battaglia per l'uguaglianza di genere passa anche attraverso le parolacce, *Inside Amy Schumer* si è anche battuta per poter utilizzare senza censure in televisione la parola "pussy" nel suo significato sessuale, ovvero "figa" o forse "micia", per utilizzare una traduzione adoperata regolarmente da *Sex and the City*, più fedele al senso originale del termine in inglese. Su Comedy Central era possibile utilizzare la parola "dick", "cazzo", con riferimento ai genitali maschili, sebbene solo se si trattasse di riferimento alle parti anatomiche e non in riferimento all'attività sessuale; ma l'equivalente termine di riferimento ai genitali femminili, "pussy" appunto, non era consentito, o eventualmente era coperto da un beep, a meno di non venire utilizzato con il significato di "debole" nel qual caso la parola era accettata. Anche in considerazione del fatto che grande parte del programma si basa proprio sulla critica dei diversi standard applicati a uomini e donne, come approfondiremo anche in seguito, non è stata considerata equa questa censura che è solo segno del disagio culturale verso le parole che riguardano la fisicità femminile. Il produttore esecutivo Dan Powell, in quello

che chiamano un momento alla *Mr Smith va a Washington*, ha perciò scritto una lettera per chiedere la rimozione di questa proibizione verbale e l'ha spuntata. Nello sketch "Acting Off-Camera", al personaggio viene chiesto di dare la voce al personaggio di un cartone animato, definito una sorta di *Charlie's Angels* con dei suricati. Il suo personaggio, che caca di continuo, a differenza degli altri due è senza pantaloni, perché è troppo imponente fisicamente perché i disegnatori che sono in Giappone sappiano come vestirla. Per questa ragione ha la vulva in bella mostra. In quello che è un affilato e agile commento, magari anche volgare ma azzeccato, su come Hollywood vede e tratta le donne, Amy dice per la prima volta "pussy" senza venire censurata. Se la prospettiva femminile è davvero prioritaria, prima di entrare nel merito dell'argomento anche con esempi concreti tratti dal programma, è bene ricordare in ogni caso che non è uno show fatto per le donne. Anzi, di per sé, se si guarda al pubblico che di fatto ha, pur essendo questo diviso orientativamente 50 e 50 fra i due sessi, gli uomini tendono ad essere numericamente più numerosi (Oliver).

**Ben più di una "cool girl"**

Le donne e le loro cattive abitudini, idiosincrasie e tic sono il primo bersaglio umoristico. Nell'esagerarli punta una lente d'ingrandimento su comportamenti in cui loro stesse si ritrovano e li deride mostrandone l'assurdità.

In "Compliments" (1.03), ad esempio, si mostra la difficoltà muliebre ad accettare i complimenti, senza sminuirsi o contestualmente denigrare qualche aspetto di sé. Due amiche si incontrano. Una fa un apprezzamento all'acconciatura dell'altra. Questa lo respinge, ma su insistenza della veridicità del complimento dice che cercava di assomigliare a Kate Hudson, ma che aveva finito per sembrare un golden retriver; di rimando complimenta l'amica sul vestito, ma lei si lamenta che ormai pesa tantissimo e il vestito comunque lo ha pagato una sciocchezza; quando arriva Amy e le complimentano il cappello lei replica che sembra "un uomo armeno; la gente cerca di comprare dei tappeti da me". Le fanno altri elogi: "Scusami, da quando hai cominciato a lavorare per la NASA? Sei senza peso". Ed Amy di rimando: "Fottiti, sono una fottuta mucca. Gli indiani stanno cercando di adorarmi. Dormo in

piedi in un campo". Arrivano altre amiche e la situazione è una costante escalation. Chi ha ricevuto una promozione sul lavoro si autodefinisce "legalmente ritardata", la futura mamma si sente ottuagenaria. Poi, passa un'altra donna, le fanno un complimento sulla giacca e lei risponde semplicemente "grazie". Lo shock le prende tutte e sconvolte si ammazzano: una si punta la pistola in bocca, l'altra si cosparge di benzina, un'altra si butta sotto una macchina… In poche battute si punta il dito su una modalità tipica femminile di autofustigarsi, per scarsa auto-stima, o perché socialmente è quello che ci si aspetta da loro per non sembrare piene di sé. Questo le unisce, ma nel momento in cui incontrano qualcuno che non si presta al gioco si sentono in qualche modo tradite.

Sullo stesso principio è costruita "I'm so bad" (2.02) in cui, in un gruppo di amiche intorno a un tavolo, ciascuna cerca di superare le altre nel confessare quanto sia poco morigerata nel mangiare e concludendo regolarmente con "sono così terribile". Una ha mangiato più volte in una settimana delle patate fritte, un'altra ha divorato tanti Pringles, e le amiche si affrettano a rassicurare quella di turno dicendo che non sono così tante calorie e che loro sono peggio, e via con l'esempio che le rende peggiori. L'effetto comico è creato dal fatto che, insieme all'apporto di cibo evocato, raccontano qualcosa per cui veramente potrebbero essere biasimate, ma quello non viene nemmeno preso in considerazione, quello per cui si considerano vergognose e meritevoli di critica è quante calorie hanno ingerito: Amy stava facendo bullismo sul web alla sua nipotina e si è mangiata 15 mini

muffin. Sono muffin mini replicano le altre, e mini significa "più piccolo di grande". Un'altra si è inginocchiata sul suo gerbillo per vedere che suono faceva e poi si è pappata una mozzarella come fosse una pesca, un'altra ancora non ha aiutato una donna che si stava buttando da un ponte tutta presa dal divorare un calzone. L'aver ceduto alle calorie è raccolto da tutte con maggiore preoccupata partecipazione delle altre azioni. Amy: "Due

settimane fa, quando stavo avendo – beh, non c'è un termine per definire quanto il là fosse la gravidanza di questo aborto. Comunque, ho letteralmente mangiato un intero secchio di alette e l'ho fatto seguire da una aragosta da mezzo chilo. Mi dico, perché sto ancora mangiando per due? Sono così terribile. Aspettate, mi vergogno davvero di avervi appena detto di aver mangiato così. Pensate che io sia un mostro?". No, rispondono in coro le altre, i crostacei fanno bene. E via così. Anche qui, come in "compliments" c'è una chiusura di scena surreale, in cui tutte tranne una si gettano azzannando il cameriere che porta loro il dessert. "In superficie, la battuta sembra essere su quanto le donne possano essere ossessionate dal loro aspetto fisico, ma per come la Schumer allude a sé nel suo monologo, il messaggio più profondo è che conversazioni come questa sono il naturale prodotto dell'attacco che riceviamo dai media – e dai giornali femminili in particolare - che mettono al primo posto la bellezza, e dei modi in cui le donne non riescono a non cadere vittime" (Moore). E la critica a questo genere di pressione è resa particolarmente esplicita in "Sex Prep" (2.10). Amy è  al ristorante pronta a mangiarsi un bel piatto di spaghetti con le polpette quando le arriva un messaggino per un appuntamento. Scappa via e dedica l'intero pomeriggio a farsi bella: manicure e pedicure, parrucchiera, depilazione totale, trucco, abbigliamento impeccabile, e intanto sfoglia anche varie riviste. Suona alla porta l'uomo con cui deve uscire e tutti i titoli delle riviste la assalgono, mostrati in sovrimpressione mentre il suo volto viene via via trasformato dal panico: le tue tette deludono tutti? La tua figa è troppo allentata per tenerti l'uomo perfetto? Hai peli là sotto? Ammazzati. Essere sicuri di sé provoca il cancro? "Lui è qui e tu sei disgustosa", sentenzia il titolone finale. Sull'immagine di Amy che si nasconde sotto il letto spaventata si va in nero per una didascalia che chiosa "Amy non ha mai più fatto sesso". Ricorda Jankélévich che "l'ironia sgonfia la falsa sublimità, le esagerazioni ridicole e l'incubo delle vane mitologie" (164) e disinnesca questi rischi. Ecco che la terza stagione (3.01) si apre con un orecchiabilissimo video musicale, "Milk Milk Lemonade", dove su ballonzolanti sederi di donne, considerati sexy, si canta con scatologico, demistificante trasporto "This is where my poop comes out / Da qui esce la mia cacca".

Altre tipiche situazioni femminili vengono indagate, come la tendenza a rimanere forzatamente spumeggianti e disposte a compiacere anche nelle circostanze più umilianti, o come vengano costantemente sessualizzate salvo diventare mogli o madri o invecchiare, nel qual caso la loro sessualità viene negata o considerata disgustosa (2.02, 3.01), o come chiunque sia legittimato a dire la sua sull'uso che ne fanno: in un finto spot (3.01) Amy cerca un contraccettivo – "Chiedi al tuo medico se la pillola contraccettiva è adatta a te" dice un voice-over per poi procedere in un elenco di altri uomini a cui chiedere: al tuo capo, al prete del tuo capo, a un boy-scout, a un postino, ai social media, a un vecchio uomo nero e un bambino asiatico, a qualcuno che ha appena ricevuto l'impianto cocleare, a Jeeves, al nuovo fidanzato di mamma, alla Corte Suprema.

L'assurdità del campionario ben sottolinea non solo come sia complicato accedere alla contraccezione – quando invece non ci si fa problemi a mettere nelle mani di un bambino un'arma da fuoco (finale della vicenda) -, ma anche come l'opinione di chiunque sembra più rilevante e meritevole di legittima considerazione di quella della donna stessa. O ancora si illustra come la società, i media, gli amici dicano costantemente alle donne di essere felici e popolari, e se non lo sono debba essere in qualche modo colpa loro, di come si finiscano per assorbire determinati stereotipi anche senza rendersene conto, e che tipo di impatto questo abbia. In "A chick who can hang" (2.03) ad esempio, un tropo che viene eviscerato è anche quello della "cool girl", così come definito dalla scrittrice Gillian Flynn nel libro *Gone Girl – L'amore bugiardo*, ovvero una ragazza con un corpo da bambola, ma l'anima e i gusti di un uomo, ideale feticcio che non esiste nella realtà. Nella finzione scenica, senza corteggiare l'omosessualità e sfociare nell'omofobia, gli uomini in questione sembra che di fatto alla fine vogliano avere una relazione con altri uomini. Nell'irridere questo feticcio Amy Schumer si distanzia da altre comiche come Sarah Silverman, Chelsea Handler o Whitney Cummings che invece, sboccate come lei, lo cavalcano.

**Donne vs Uomini**

Un'altra modalità tipica con cui opera la serie è quella di confrontare i comportamenti maschili e femminili di fronte alla stessa situazione. Topica è la scena narrativamente iperbolica (1.01) in cui attraverso uno split screen si giustappone il comportamento di Amy e dell'uomo con cui ha fatto sesso per la prima volta nelle ore che seguono a quando vi è andata a letto: lei cerca di saperne di più di lui googlandolo e guardando il suo profilo Facebook / lui gioca ai videogiochi; lei chiacchiera di lui

con le amiche / lui si beve una birra con un amico; lei gli messaggia / lui non ha idea di chi gli abbia messaggiato; lei va in banca per aprire un conto insieme / lui legge una rivista sul water; lei assaggia le torte per il matrimonio / lui si masturba guardando l'immagine di una "corpulenta mamma" sul barattolo del sugo pronto con cui si è appena condito la pasta; lei visita la chiesa dove sposarsi / lui gioca con un modellino di elicottero; lei in cimitero fa scavare le tombe dove riposeranno uno accanto all'altra / lui dorme. Quando dal camposanto lei gli telefona, lui in un primo momento non ricorda chi sia e poi le dice semplicemente che non pensa di rivederla. Lei ne è delusa, ma all'uomo che sta scavando la fossa chiede il nome, e subito prova ad associare il cognome dell'uomo appena visto al suo nome. In circa tre minuti Amy deride l'abitudine di molte donne di considerare ogni uomo appena conosciuto come il possibile uomo con cui condividerà il resto della vita, e dall'altro lato il completo disinteresse e scarso pensiero riservato dall'uomo allo stesso tipo di incontro e di esperienza. In 1.02, uno scambio di SMS sortisce lo stesso effetto di alienazione reciproca rispetto ai desideri provati. L'uomo di turno le fa domande a sfondo sessuale come "Che cosa indossi?", "Ti stai toccando?" "Che cosa vuoi che ti faccia?" e inviandole una foto del suo membro. Lei, a cui un'amica ha suggerito di essere se stessa, partecipa al sexting in modo impacciato, finendo per cancellare e non inviare tanti messaggi che di getto ha scritto, come "sono sempre così sola", "tienimi stretta" seguito da un emoticon triste, "o dimmi che sono al sicuro nel mio appartamento" e interpretando la foto di lui come quella di un carlino, un tipo di cane che le piace molto.

Alcuni degli sketch più gender-conscious, sono quelli in cui si fa specchio mettendo gli uomini nella stessa situazione in cui solitamente si trovano le donne, o mettendo le donne nella stessa posizione degli uomini e palesando attraverso la satira il diverso trattamento che ricevono. In "Lunch at O'Nutters" (1.02) si immagina un ristorante simile a Hooters, che è realmente esistente, ma in questo caso ad essere strumentalizzati sono gli attributi sessuali maschili. I camerieri indossano tutine che mettono le loro "noci" ben in evidenza, sono ammiccanti e complimentosi nei confronti delle clienti per ricevere una mancia migliore, si dimenano partecipando al concorso del "pacco

bagnato” migliore, devono difendersi dalle avance sgradite. Le donne guardano, commentano, son elettrizzate, l’amico uomo è a disagio finché non è entusiasta di vincere la coppa del concorso. Tutto è vagamente imbarazzante da vedere e diventa immediatamente auto-evidente quanto troppo abituati siamo ad accettare situazioni speculari che coinvolgono invece le donne. In “Operation: Enduring Mouth” (1.03) Amy e un uomo sono due spie convocati al quartier generale della CIA perché sono i migliori dei migliori. Un loro superiore assegna loro un nome in codice, “Crossbolt” per lui e “Butterface” (Facciadiburro) per lei, nome che la lascia in imbarazzo, e poi spiega loro la missione in cui sono coinvolti: assicurare alla giustizia un pericoloso trafficante d’armi. Mentre all’uomo vengono dati tutti compiti d’azione, a lei vengono affidati compiti di distrazione: portarlo in cucina e preparargli la cena, portarlo in camera da letto e fargli un pompino. Amy protesta dicendo che è in grado di entrare nel mainframe di un sottomarino nucleare, ma il superiore ignora le sue proteste, dicendole di stare tranquilla e che tutti, ma proprio tutti, staranno a guardarla. Poi passano all’equipaggiamento: Crossbolt riceve un nunchaku, Butterface un elastico per capelli. Siamo alla fine della missione: come riconoscimento l’uomo, ferito a un braccio, riceve la Stella di Titanio, la più alata onorificenza segreta, la donna può tenersi l’elastico. Forse la prossima volta può partecipare anche lei attivamente in un ruolo significativo, dice paternalisticamente Crossbolt a Butterface. Lei quasi lo aggredisce arrabbiata e lui di rimando commenta “bitch - stronza”. Il senso è chiarissimo: a parità di competenza, alle donne viene sempre riservato un ruolo di supporto e nemmeno hanno una chance di farsi valere; il loro contributo non viene comunque riconosciuto come significativo; se sono irritate da questo comportamento e lo mostrano sono delle stronze. Si ride, ma c’è cum-patio nei confronti della plateale ingiustizia. È tragicomico. L’apice di questa denuncia lo abbiamo in uno dei più riusciti segmenti, “A Very Realistic Military Game” (2.02).

Quello che si  mette in luce qui non è solo il tipo di situazione in cui si può venire a trovare una donna, o l’atteggiamento di negazione e colpevolizzazione con cui si ha a che fare, ma anche come vengano messe a silenzio “le voci di coloro che vengono repressi da forze sociopolitiche che normalizzano un tipo di comportamento zittendone un altro” (McGee).  Amy vuole giocare con il videogioco di vita militare del suo ragazzo, che lui descrive

come una sorta di “Call of Duty” più realistico. Lei cambia personaggio per non rovinargli il punteggio acquisito e ne sceglie uno femminile. Inizia il gioco e il suo avatar nemmeno riesce a uscire dalla caserma: sono stata violentata, dice al fidanzato. “No, no, no, a me non è mai successo. Devi aver premuto il pulsante sbagliato. Quello non è parte del gioco”, si affretta a chiarire lui. Ma lo è, e il gioco continua: Vuoi sporgere denuncia? Sì. Sei sicura? Sai che ha una famiglia? Saperlo ti fa cambiare idea sulla denuncia? Dopo molta burocrazia, e un processo che la distrugge come persona, arriva la condanna per il suo aggressore, ma il comandante non accetta la cosa e lo rimanda di servizio attivo. Il suo ragazzo, che intanto ha controllato le message board del gioco per vedere come comportarsi in situazioni simili ne esce dicendo che non c’è nulla in proposito: “probabilmente hai fatto qualcosa di sbagliato. È meglio se non giochi”. Qui la serie scatena il riso per raggelarlo immediatamente. “Ogni attimo, in sé considerato, è futile e non merita che un’attenzione divertita, ma la totalità degli attimi successivi resiste al nostro humor. Vivere rimane un problema serio.” (Jankélévitch, 33). La terza stagione raccoglie la palla su questo stesso tema e il coach di una squadra di football vuole un nuova regola per i suoi giocatori, non stuprare, in una caricatura di *Friday Night Light*, che diventa per l’occasione *Football Town Night* (3.01), illuminante quanto esilarante nell’elenco che i ragazzi fanno di possibili ragioni che potrebbero esentarli dal seguire il nuovo dettame.

**La cultura dei media**

I media sono nel centro del ciclone. Molti sketch criticano la “cultura delle celebrità”, con il suo egocentrismo e la sua superficialità, altri colpiscono al cuore i messaggi trasversali che passano: la bellezza che viene preferita alla competenza come mezzo facile per fare soldi e carriera – Amy diventa la tennista Schumerenka, tutta mossette sexy ammiccanti, e pur perdendo riceve più attenzioni e sostegno di colei che l’ha battuta (2.01); la sessualizzazione costante e forzata di qualunque prodotto si voglia vendere – con una ricercata anfibolia, in “Finger Blasters” (2.02) la pubblicità di bastoncini di pollo intinti in salse varie è costruita in modo da far pensare a un costante doppio senso con dita che si infilano nell’organo sessuale femminile e ricalca i dettami pedagogici nei confronti dell’educazione sessuale dei teen-agers; la riduzione di ogni cosa all’appeal sessuale - in un momento fortemente meta-testuale, in “Focus Group” (2.01) viene chiesto a un gruppo di uomini di valutare la struttura, il bilanciamento e la scrittura della serie e questi, pur esplicitando alcune delle caratteristiche di *Inside*

*Amy Schumer*, finiscono per renderlo un dibattito su se la porterebbero a letto o meno, cosa che alla fine non le dispiace. Rincara la dose con un "remake" (3.03) di *12 Angry Men – La parola ai Giurati* in cui una giuria dibatte se Amy sia sexy a sufficienza da stare in televisione. L'apice delle parodie Schumer lo ha raggiunto con un acutissimo spoof di *The Newsroom*.

Di questa serie - su cui peraltro proprio io ho scritto un pezzo per *Osservatorio TV 2013* – ne esistevano già altre, compresa una eccellente presa in giro fatta da *Funny or Die*. Amy ricostruisce, in breve, una puntata del telefilm ambientato in una redazione di un giornale trasponendolo in un fast-food e in *The Foodroom* ricostruisce per stile e schemi narrativi quelle che sono le cifre stilistiche di Aaron Sorkin, con rimandi precisi, perfino nel casting, e con incorporato tanto di giudizio critico dei suoi programmi, nei confronti del ruolo delle donne in particolare.

In una eccellente successiva parodia dei lavori di Sorkin per il suo *Late Night*, Seth Meyer, dice esplicitamente che Amy ne aveva fatta una e l'aveva azzeccata e che sarebbero stati stupidi a farne una dopo di lei.

Non tutte le vignette di Inside Amy Schumer, che nel 2015 ha vinto il Peabody Award, riescono ugualmente azzeccate. La serie ha però scoperto presto la sua identità e puntata dopo puntata la ha affinata e affilata, usando lo humor come un vero sorriso della ragione, come antidoto all'inerzia degli stereotipi a cui compartecipiamo con maggiore o minore convinzione o resistenza. Per chiudere con parole di Jankélévitch, che ha punteggiato questo scritto, lo scopo dell'ironia non è quello di "lasciarci macerare nell'aceto dei sarcasmi né, dopo aver massacrato tutti i fantocci, di drizzarne uno al posto loro, ma di ripristinare ciò senza di cui l'ironia non sarebbe nemmeno ironica: uno spirito innocente e un cuore ispirato" (185). *Inside Amy Schumer*, con il suo modo festosamente sboccato, ci riesce.

**Bibliografia**


Vladimir Jankélévitch, *L'Ironia*, Il Melangolo, Genova 1997

Christine Moore, *Inside Amy Schumer Review: "I'm So Bad"*, in *Paste*, 09/04/2014.

EJ Dickson, *Amy Schumer: Women comedians will never be treated equally*, in *Salon*, 27/04/2013.

Claire Oliver, *New York Comedy Fest: 'Inside Amy Schumer' Teases Season 3 Sketches, LeBron James' Hilarity*, in *The Hollywood Reporter*, 09/11/2014.

Ryan McGee, *The superb 2nd season of Inside Amy Schumer hones a strong comedic voice*, in *A.V. Club*, 31/03/2014.

Jenna Marotta, *Thanks to Amy Schumer, Comedy Central No Longer Censors the Word Pussy*, in *Vulture*, 09/11/2014.

Melissa Maerz, *'Inside Amy Schumer' review: How one woman broke the rules of 'Cool Girl' comedy*, in *Entertainment Weekly*, 30/04/2013.

Robert Trachtenberg, *Schumer? We Hardly Know Her!*, in *Entertainment Weekly*, 10/04/2015.

Jennifer Vineyard, *Read Amy Schumer's Powerful Speech About Confidence*, in *Vulture*, 02/05/2014.

di Ellen Nerenberg

## SCHEDA TECNICA

**Titolo originale** *Luther*

**Anno** 2010

**Stagioni** 3 (14 episodi)

**Network** BBC One

**Creatore** Neil Cross

**Cast principale**

Idris Elba è John Luther

Ruth Wilson è Alice Morgan

Warren Brown è Justin Ripley

Dermot Crowley è Martin Schenk

Nikki Amuka-Bird è Erin Gray

Michael Smiley è Benny Silver

Steven Mackintosh è Ian Reed

Indira Varma è Zoe Luther

Saskia Reeves è Rose Teller

Paul McGann è Mark North

Sienna Guillory è Mary Day

Aimee-Ffion Edwards è Jenny Jones

David O'Hara è George Stark

### La trama

La prima stagione inizia in *medias res* e con moltissima backstory per il DCI (Detective Chief Inspector, ossia Commissario) John Luther. Lo vediamo correre in un palazzo londinese abbandonato (ce ne saranno tanti prima che finisca la terza stagione), inseguendo un fuggitivo (ce ne saranno altrettanti anche di loro nelle tre stagioni). Pur essendo tentato, Luther non può lasciar morire il criminale perché ne ha bisogno: il pedofilo ha sequestrato una bambina e se Luther lo uccidesse (o se morisse durante la caccia), morirebbe anche la povera innocente nascosta da qualche parte. Svelando subito le sue tendenze vigilantesche, Luther lascia il criminale *quasi* morire, negandogli l'aiuto di cui ha chiaro bisogno. Separato dalla moglie amatissima, Zoe, Luther fa un profondo esame di coscienza durante il suo congedo forzato a causa delle ferite apparse misteriosamente sul pedofilo subito prima dell'arresto. Tornato a lavoro, Luther presto rivela i suoi talenti non indifferenti di 'sbirro psicoanalista' quando conosce Alice, la residente genio-assassina e la vera (anti)eroina di tutte e tre le stagioni della serie, nonostante la presenza delle belle dame di Luther.

I crimini sui quali indaga Luther per la squadra 'Serious and Serial' (reati seri e seriali) della polizia metropolitana della capitale britannica fanno da spina dorsale per le tre stagioni e includono tra gli altri omicidio seriale, stupro, pornografia snuff. Quando supera i limiti della legalità, Luther stesso viene coinvolto in ricatti, rapimenti, frodi e truffe. Sceneggiata da Neil Cross, *Luther* è sempre stata considerata una mini-series e non una serie televisiva vera e propria (le tre stagioni sono costituite da 14 episodi, 6 nella prima e 4 per la seconda e terza.)

**Martin/Luther**

Luther dipende da varie dualità che si presentano lungo le tre stagioni: tra il bene e il male, tra il poliziotto buono e quello cattivo (ossia la dualità classica della serie poliziottesca), tra la giustizia e la legge, tra la giuridicità e il vigilantismo, e così via dicendo. È facile che le dualità derivino dalla provenienza multipla del personaggio, il quale, ha dichiarato Cross, trova il suo seme nel desiderio di sposare due personaggi classici nella storia della detective fiction: Sherlock Holmes e il tenente Colombo.

Infatti, l'unione tra i due grandi personaggi si vede in ogni episodio, quando Luther indossa il suo bellissimo cappotto, che esplicitamente cita l'impermeabile perennemente piegato del tenente (ma di gran lunga più elegante) con il cappello da caccia di tweed, inconfondibile significante di Holmes [1].

Che Luther 'quasi' lasci il pedofilo Madsen morire nel pilot definisce subito il tono della serie. DCI John Luther opera appena dentro i parametri della legalità. Pur conoscendoli professionalmente, formalmente e ufficialmente, ne schizza fuori spesso, il che regala alla serie il suo equilibrio delicato e l''insicurezza ontologica' di cui parlano gli studiosi della 'televisione di qualità'[2].

Gran parte dell'intelligenza della serie gioca sulla doppia faccia dell'indole vacillante del commissario, che cercherà sempre di contenersi, pur permettendosi di fare da giudice in determinati momenti. Il crollo del vigilante Marwood nella terza stagione, la cui moglie è stata assassinata da un criminale rilasciato dal carcere su cauzione, sostiene il vigilantismo del commissario, complicandolo significativamente. Avviandosi verso la conclusione della serie (nella terza stagione non era ancora programmata la mini-serie 'finale' di due episodi, che

probabilmente andranno in onda nell'autunno 2015), era utile poter collocare definitivamente Luther riguardo la questione moralità-legalità. Su questo versante, la figura di Marwood è servita in gran parte ad illuminare questo aspetto e risolvere la tensione 'ontologica' della serie, facendo sì che potesse chiudere il proprio circuito narrativo in modo soddisfacente.

A causa dei suoi gusti e tendenze, Luther è spesso indagato per diversi reati. Anche se non li ha realmente commessi (e lo spettatore lo sa), allo stesso tempo i suoi colleghi non hanno torto nel lasciarsi insospettire da lui. Il primo ad indagarlo metodicamente è il DCI Martin Schenk.

Martin (Schenk) e (John) Luther incarnano insieme una dualità particolarissima che, in sé, costituisce i due lati dell'eterodossia, illuminando quello ortodosso. Martin Lutero, il teologo, voleva

purgare dalla chiesa cattolica del Cinquecento i suoi eccessi, al fine di renderla meno barocca e a ristabilire le basi 'pure' della dottrina. Schenk non è solo un poliziotto, è colui a cui viene affidato il compito di decidere quali, dei poliziotti sotto indagine, si siano 'smarriti', chi, in altre parole, ha infranto la dottrina poliziesca, trasgredendo i limiti dentro le quali dovrebbero rimanere le forze dell'ordine. È significativo che DCI Schenk, il commissario che aveva discolpato Luther nella prima stagione, farà da DSU per crimini 'seri e seriali' nella seconda e terza stagione, sostituendo Rose Teller che abbandona l'unità.

**Alice in No-Woman's Land**

Sono piuttosto coraggiose le donne di Luther a prescindere dai possibili legami romantici con il protagonista. DSU Teller dimostra subito la sua grinta nei riguardi del commissario che stima ma di cui non si fida completamente. Zoe, abituata a difendere clienti e i loro diritti, riesce anche a difendersi (finché non fallisce totalmente). Jenny Jones, la baby prostituta della seconda stagione che si lascia coinvolgere in film hard, ha bisogno dell'aiuto di Luther ma, alla fine, si mostra più che abile nel difendersi. DS (sergente) Erin Gray è una collega brava e competente, e perfino Mary Day, l'interesse romantico del commissario della terza stagione, rivela essere più di una damigella in pericolo che Luther deve salvare. Ma nessuno dei personaggi femminili è tanto capace quanto Alice Morgan, la quale Cross aveva descritto come 'donna ideale' a Ruth Wilson, cosa che ha fatto inorridire l'attrice che la interpreta.

In un articolo per *Entertainment Weekly* nel 2007 per collaudare la nuova stagione di *The Wire*, Stephen King, che ne sa qualcosa di donne malvagie, aveva scritto che Snoop era forse il personaggio femminile più cattivo mai visto su una serie televisiva.

E se ci si limita solo al discorso del palinsesto serale e non le telenovelas pomeridiane, zeppe come sono di cattive, può darsi avesse ragione King, finché non si è presentata Alice Morgan nella prima stagione. Laureata precocemente a Oxford e con un dottorato di ricerca in astrofisica conseguito prima di aver compiuto 19 anni, Alice entra in scena come figlia delle vittime di un doppio omicidio solo per svelarsi prestissimo l'autrice dello stesso. Luther riesce a catturare l'assenza di empatia di Alice quasi subito e la prende di mira nelle sue investigazioni. Ma Alice è sfuggente. Esperta delle dimensioni in senso più largo, conosce quelle giuridiche ma, diversamente dal commissario, non ne è interessata. In senso nietzschiano, la Über-donna Alice supera i vincoli della moralità, e con vasta pazienza. Detenuta in ospedale psichiatrico, Alice *letteralmente* - e con solo un po' di aiuto da parte di Luther - supera i confini della legalità e della moralità.

**Dark Matter(s)**

Grazie alle varie dualità menzionate, è palese che John Luther non solo si senta attratto dal suo lato oscuro, ma lo conosca profondamente.

In *Luther*, ben poco del protagonista ci viene comunicato in modo esplicito. Pare che ci sia molta storia, ma quasi tutta è speculazione con quasi nulla di confermato. Aveva (o dice di aver avuto) un padre militare, ma a parte questo commento insolito, non racconta mai la storia familiare, né la sua infanzia, né la carriera prima di diventare commissario, né gli inizi romantici con Zoe. Si creano mille domande (dove si sono conosciuti? Quanto tempo si sono frequentati prima di sposarsi? Quanto tempo davvero sono stati separati prima che incominci la prima stagione?). Quali sono le circostanze che portano un uomo di colore, con il suo 'inglese dell'estuario', carico di un accento del tutto identificabile della classe operaia londinese, nell'orbita di un avvocato per i diritti umani che, a quanto pare, lavora in uno studio legale prestigioso, con tutte le credenziali universitarie che esso esige? Come per altre serie britanniche, elementi come accento, lavoro, e livello di istruzione servono a collocare immediatamente

personaggi nelle loro rispettive classi sociali per telespettatori inglesi. Se fosse una serie nordamericana, specialmente statunitense, l'elemento razziale andrebbe spiegato in modo molto più esplicito. E infatti, si ricorda benissimo Elba nel ruolo di Stringer Bell in *The Wire*, serie dedicata in gran parte a questioni di razza nella città di Baltimora. Se si dovesse sviluppare un rifacimento per il mercato statunitense, come sta progettando la Fox, sarà necessario risolvere la questione.

Ai telespettatori britannici potrebbe essere concesso di non parlare dell'importanza dell'elemento razziale, ma sarebbe impensabile per un pubblico statunitense. Oppure no? Quanto è rilevante in *Luther* che il protagonista sia un uomo di colore? O, in altre parole, è possibile che Luther sia l'(anti) eroe post-razziale?

Nel campo dell'astrofisica, Alice Morgan si specializza in 'dark matter' ossia materia oscura. Le particelle atomiche visibili e misurabili subiscono effetti che altrimenti non si potrebbero spiegare se non per via di un'ipotesi di altre particelle, invisibili o poco visibili, che esercitano la loro forza su di esse. Ha una forza potenziale considerevole questa 'materia oscura', se esiste. In un certo senso, Alice stessa funge da 'materia oscura', poco riconoscibile siccome, a distanza riesce ad esercitare una specie di forza gravitazionale su personaggi, eventi, finanze, vita e morte.

È possibile che c'entri talmente poco l'identità razziale di John Luther che non occorra commentarla neppure minimamente? È un fatto casuale che le donne che rappresentano possibilità erotico-romantiche (Zoe, Alice, Mary) siano tutte bianche? O si vuole insistere sulla possibilità dell'identità di razza mista di Zoe? È solo una coincidenza che l'unico personaggio femminile di colore, DS Erin Gray, trovi il commissario così intollerabile da farsi trasferire, dopodiché, lo trasforma in bersaglio in un'indagine sotto copertura? Vogliamo che il contesto cosmopolita della Londra del 21esimo secolo permetta ai rapporti personali di evolversi in modo tale che si superi ogni considerazione di razza?

Ma se *Luther* tace sull'elemento di razza, il mondo on-line dove i suoi fans (e specialmente i numerosissimi fans di Elba) si congregano ne è animato. È indiscutibile che *Luther* - e il suo successo - dipendano dal suo attore protagonista Elba, il quale è conosciutissimo e porta con sé il suo potere da star sia al contesto televisuale che para-televisuale (blogs della BBC One,

blogs di altre provenienze, il suo sito internet, franchising, potenziali spin-offs, ecc.). Forse come John Luther, Elba riesce a vivere in un mondo post-razziale (e si spera anche eventualmente post-razzista), ma come professionista è uno degli attori di colore più cercato anche per ruoli che danno grande rilievo alla sua identità razziale, vale a dire, Stringer Bell e Nelson Mandela. Si trovano lunghe discussioni su siti e blog in cui ci si domanda sulla possibilità di un casting di Elba come Batman o se diventerà il 'primo Bond di colore'.

Forse, alla fine, si può dire che la cecità per l'elemento di razza in *Luther* lo renda come la materia oscura di cui si occupa Alice che, malgrado la sua invisibilità, si dimostra tuttora potente.

**Note**

[1] C'è chi vede piuttosto un mash-up che un 'matrimonio' tra i due due personaggi. Si veda *19 Reasons Why Idris Elba Should Be Batman…*in *Buzzfeed*, consultato il 15/04/2015.

[2] Ross Garner, *Questions of Trust: Luther as Quality TV?*, consultato il 04/05/2015. Si veda anche Jason Mittel, *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, New York University Press, New York 2015.

# RECTIFY

di Massimo Siardi

## SCHEDA TECNICA

**Titolo originale** *Rectify*

**Anno** 2013 USA

**Stagioni** 2 (16 episodi) rinnovata

**Network** Sundance Tv

**Creatore** Ray McKinnon

**Cast principale**

Aden Young è Daniel Holden

Abigail Spencer è Amantha Holden

J. Smith-Cameron è Janet Talbot

Adelaide Clemens è Tawney Talbot

Clayne Crawford è Ted Talbot Jr.

Luke Kirby è Jon Stern

Jake Austin Walker è Jared Talbot

Bruce McKinnon è Ted Talbot Sr.

J.D. Evermore è Sheriff Carl Daggett

Michael O'Neill è Senator Roland Foulkes

Sean Bridgers è Trey Willis

### La trama

Dopo aver passato diciannove anni nel braccio della morte accusato dello stupro e omicidio di una ragazza di sedici anni, Daniel Holden viene rilasciato alla luce di nuove prove del DNA. Il suo improvviso rientro nella società si dimostrerà tanto difficile quanto la sua esistenza in prigione. Dopo aver speso la sua vita adulta tra le quattro mura di una cella, in isolamento, Daniel è costretto a imparare nuovamente come poter comunicare con il mondo esterno, e ricominciare a vivere. Daniel è tormentato dai fantasmi del passato, sopraffatto dal presente, e terrorizzato da futuro, il suo ritorno catalizza le paure di una piccola cittadina del sud e rischia lentamente di mandare in frantumi il fragile equilibrio della sua famiglia.

### Slow Tv

*Rectify* è la prima serie televisiva completamente prodotta da SundanceTV (fino al 2014 Sundance Channel). Inizialmente acquistata dall'AMC, network famoso per

*Mad Men*, *Breaking Bad*, *The Walking Dead* e *The Killing*, *Rectify* dopo alcuni anni di limbo televisivo trovò finalmente casa sul canale SundanceTV, parte dell'AMC Network dal 1996.

Originariamente SundanceTV venne creata come emittente televisiva principalmente dedicata al cinema indipendente. Solamente nel 2007 SundanceTV iniziò a produrre programmi televisivi originali come *One Punk Under God* e *Sin City Law*. La prima fiction che ebbe la sua premiere americana su SundanceTV fu *Carlos*, miniserie franco-tedesca del 2010 scritta e diretta da Olivier Assayas, che venne in seguito presentata nella sua interezza a Cannes lo stesso anno. La vera svolta che diede forma al SundanceTV avvenne però soltanto nel 2012, quando l'emittente passò dallo sviluppo di documentari e serie unscripted (reality show) al mondo della fiction. Il primo passo nel campo della produzione televisiva d'autore fu *Restless*. La miniserie inglese in due parti, sviluppata dall'Endor Production di Hilary Bevan Jones e prodotta in collaborazione con SundanceTV e la BBC, ricevette due nomination agli Emmys [1].

Nel 2013 la terza miniserie targata SundanceTV, *Top of the Lake*, scritta da Jane Campion e Gerard Lee, diretta dalla stessa Campion e Garth Davis, vinse diversi premi tra cui un Emmy e un Golden Globe, e divenne la prima miniserie televisiva presentata al Sundance Film Festival.

Lo stesso anno il successo di *Rectify* consolidò il nuovo volto di SundanceTV, canale dedicato alle serie indipendenti non convenzionali, dal carattere unico. A riprova di questo l'anno seguente, il 2014, vide la nascita di altre serie originali quali *The Red Road*, creata da Aaron Guzikowski, sceneggiatore di *Prisoners*, e *The Honorable Woman*, uno spy thriller britannico in otto parti, scritto e diretto da Hugo Blick per la BBC.

Dopo essere stato acquistato dall' AMC, il pilota di *Rectify* scritto da Ray McKinnon [2] specificatamente per Walton Goggins cadde per alcuni anni nel dimenticatoio. Con l'affermarsi del SundanceTV questa serie dai ritmi innaturalmente lenti e contemplativi (quantomeno per il panorama televisivo americano) trovò alla fine il perfetto ambiente in cui crescere e svilupparsi, soprattutto grazie all'assoluta libertà

a livello creativo concessa a McKinnon, trasformandosi nel manifesto del nuova così detta ‘Slow TV’ [3].

**Plato’s Cave**

La prima stagione di *Rectify* abbraccia un periodo di sei giorni in cui l’autore esplora ciò che è successo alla famiglia di Daniel durante la sua reclusione. Il padre è morto, la madre si è risposata, il patrigno ha salvato il negozio di pneumatici di famiglia che ora gestisce assieme al figlio Ted Junior. Tawney, la moglie di Ted Junior, nuova aggiunta alla famiglia Holden, è una donna devota che vede sempre il meglio nelle persone, e che durante il corso della prima stagione cercherà in ogni modo di salvare l’anima di Daniel, avvicinandosi pericolosamente alla sua orbita. Amantha, che fino al momento del rilascio del fratello ha messo la sua vita in stand by, sarà costretta a decidere se rimanere nel piccolo paesino in cui è nata oppure scappare come aveva fatto molti anni prima.

Daniel viene accolto con curiosità, sospetto, e odio dalla comunità che aveva abbandonato da ragazzo, e deve cercare in qualche modo di adattarsi alla sua nuova vita. Nella prima stagione il personaggio di Daniel è un bambino che cerca di comprendere la realtà che si trova inaspettatamente ad abitare, di sviluppare un nuovo linguaggio per poter comunicare e relazionarsi con un paese che in vent’anni è cambiato molto. Il concetto cardine su cui si basa “Plato’s Cave” (1x04) è lo stupore e la meraviglia con cui Daniel osserva i cambiamenti che hanno investito la società americana esemplificato dalla visita ad un

centro commerciale. Il numero dei prodotti in vendita si è moltiplicato, così come gli spazi e le scelte a disposizione del consumatore. Allo stesso modo Daniel si ritrova faccia a faccia con un universo di possibilità a cui più di vent’anni di solitudine non l’hanno preparato. La sua quotidianità non è più vincolata dalla rigida e imperturbabile routine della prigione ma si è arricchita di inaspettate declinazioni, come spiega lo stesso Daniel alla sorella:

*there were variables inside, but it wasn't like out here, where it's... you know, if you don't have the years of experiences, if there isn't the repetition of everyday living to make things mundane, because mundane is calming and soothing, mundane isn't out of the ordinary* [4]

La seconda stagione, dieci episodi rispetto ai sei della prima, ci restituisce un Daniel fondamentalmente diverso, un teenager che vuole vivere, o almeno capire se un qualche tipo di esistenza è ancora possibile dopo tutto. I temi della redenzione e del perdono sono ancora presenti, ma vengono proposte sfumature diverse del personaggio, più cupe e oscure. L'ingenuità e la purezza iniziali lasciano lentamente il posto alla rassegnazione, spesso disperata, e alla rabbia contribuendo ad accrescere l'ambiguità di Daniel. Il ruolo di interlocutore positivo nel braccio della morte, passa da Twezer al cappellano Charlie, che aiuterà Daniel a superare il periodo di sconforto e depressione seguito alla morte dell'amico alla fine della prima stagione. Wendall, l'altro compagno di prigionia, è lo stesso tentatore psicopatico della prima stagione, anche se McKinnon nella seconda parte della serie gli concede più spazio e respiro.

Se la prima stagione era uno studio meditativo e lirico sull'animo umano, la seconda si dedica alla vita stessa, "*Rectify* is about being alive" [5] ha commentato il creatore della serie. Le storie e le azioni dei personaggi assumono una rilevanza che non avevano nei primi sei episodi. Anche l'elemento crime della serie viene sviluppato più compiutamente nella seconda stagione, e McKinnon concede allo spettatore nuovi tasselli per comprendere meglio cosa sia successo diciannove anni prima tra Daniel e la sua presunta vittima. Molto più che nella prima stagione, la focalizzazione, soprattutto nei primi tre episodi, si sposta da Daniel al mondo che lo circonda, ai personaggi le cui vite sono state drasticamente sconvolte in appena sei giorni dal suo ritorno. Il rapporto tra la madre e il patrigno, che sembrava perfetto, comincia a dare i primi segni di cedimento sotto la pressione della comunità e del comportamento sempre più imprevedibile di Daniel, mentre l'episodio del caffè [6] della prima stagione acquista una rilevanza centrale all'interno della storia. Il rapporto tra Tawney e Ted, dopo un aborto spontaneo e diverse esplosioni di gelosia incontrollata, velocemente implode. Jon, l'avvocato di Daniel e compagno di Amantha, accetta un'offerta di lavoro che lo porterà a Boston, mentre la sorella di Daniel decide di rimanere a Paulie, accanto alla madre.

Nonostante le differenze tra la prima e la seconda stagione, Daniel rimane sempre la costante, un uomo ferito alla ricerca di significato e risposte in una realtà che non riesce più a riconoscere, un alieno che visita a molti anni di distanza un

paesaggio un tempo conosciuto, ma che ora sembra tanto irreale e assurdo quanto la sua improvvisa scarcerazione.

Il protagonista di *Rectify*, come sottolinea l'attore che interpreta Daniel, Aden Young, in più di un'intervista [7], è in realtà il personaggio principale di *The Men Who Fell to Earth*, e il luogo da cui proviene non è un pianeta lontano milioni di anni luce dalla terra, ma una cella d'isolamento in cui Daniel ha passato metà della sua vita, da cui non riusciva a vedere la luce del sole, i colori delle stagioni, il passare del tempo nei volti e nelle esistenze delle persone che un tempo facevano parte del suo mondo, in cui gli unici contatti umani si consumano attraverso l'impianto di areazione tra le due celle vicine.

Questa è una delle strategie narrative utilizzate, ma mai abusate, dal creatore della serie, Ray McKinnon, per gettare un po' di luce sul passato di Daniel: non il diciottenne arrestato dopo l'uccisione di Hanna, poiché chiunque fosse quella persona è scomparsa per sempre, ma il Daniel condannato a morte che ha accettato un'esistenza monotona ma non statica o imperturbabile. Daniel ha due interlocutori nel braccio della morte: il criminale pentito, Kerwin Whitman, che scopre significato e redenzione grazie all'amicizia con Daniel e Wendall Jelks, lo psicopatico che ama tormentare Daniel, perché è terrorizzato dal silenzio.

**Lo spirito umano**

Come molte altre serie drammatiche con elementi crime e mistery degli ultimi anni, (*The Killing, Top of the Lake, Broadchurch*) la narrazione in *Rectify* si concentra più sui personaggi che sull'azione principale, nella misura in cui Daniel diventa una lente, alle volte distorta ma non per questo meno efficace, attraverso cui analizzare e rappresentare le vite di quelli che gravitano attorno a lui. Per molti episodi l'elemento mistery che fa da catalizzatore, ed è in un certo senso la raison d'être di questa storia, si trasforma in materia invisibile, la massa nascosta che influenza con il suo peso e densità l'orbita non solo della famiglia Holden ma anche quella della comunità di Paulie. È indicativo che l'elemento whodunit, centrale per il genere, spesso si perda, scompaia per lasciare il posto alla descrizione della quotidianità di un gruppo di individui che cerca di aggrapparsi disperatamente ad un'impossibile parvenza di normalità. Non a caso il suicidio di uno dei testimoni dell'omicidio di Hanna, con cui termina il primo episodio, viene ripreso soltanto al termine della prima stagione, e le circostanze dello stupro e omicidio originali si manifestano soltanto come riferimenti accennati, più presenti nella seconda stagione, ma sempre in maniera meno marcata rispetto a quanto stabilito da canone del genere. L'interrogativo principale su cui si basano normalmente altre storie (*Doubt*, *Primal Fear*) appartenenti al genere, passa in secondo piano in *Rectify*, non completamente

ignorato ma nemmeno posto al centro della storia, per lasciare il passo ad altri interrogativi meno prevedibili e più profondi. Questa storia più di ogni altra cosa è un saggio sulla psiche umana e il suo rapporto con il cambiamento. I personaggi non si chiedono: 'Daniel ha commesso, o non ha commesso il crimine', ma invece come 'possiamo fare ad andare avanti' qualunque sia la risposta alla prima domanda.

Anche l'estetica, e il ritmo di quest'opera, si discostano da quelli classici del genere. Non c'è alcuna tensione sotterranea o forti momenti a livello di plot, ad unica eccezione dei cliffhanger finali del primo ed ultimo episodio della prima stagione. La metrica della storia ripete la cadenza lenta e profonda della voce di Daniel. Nel caso di *Rectify*, a differenza di altri high-end dramas, non si parla soltanto di qualità a livello produttivo, ma anche e soprattutto di capacità [8] di concedere alla scena e al dialogo lo spazio, il respiro necessari per evolversi seguendo un tempo naturale che avvicina chi assiste alla storia in maniera meno diretta, ed immediata, ma non per questo meno efficace. Lo spettatore, assieme a Daniel, riscopre una nuova realtà fatta di colori, luce e movimento più vicini all'estetica cinematografica che a quella televisiva classica, per quanto possa essere ancora legittima una considerazione del genere, considerata la progressiva caduta delle barriere tra cinema e televisione degli ultimi anni, diretta conseguenza della rivoluzione creativa e artistica portate avanti da serie come *The Wire*, *Deadwood*, *Six Feet Under* e più recentemente *True Detective*.

Questa tendenza all'introspezione e al lirismo non si limita soltanto alla rappresentazione visiva, ma si riflette anche nelle scelte di McKinnon a livello di subplot. I temi che classicamente avvicinano e ingaggiano i fan del genere al crime/procedural vengono relegati in secondo piano, per approfondire altri elementi più filosofici, quali la natura del tempo, e della memoria, il cambiamento inaspettato e il modo in cui questo sfida e mette in discussione, nel caso di *Rectify*, le miopiche certezze di una città, una famiglia ed una comunità definite da un evento i cui presupposti: gli agenti, il crimine e la vittima, vengono all'improvviso messi in discussione. Le due stagioni, in maniera diversa, dimostrano come un insieme apparentemente ordinato cerca sempre di riassorbire, senza riuscirci, qualsiasi elemento destabilizzante introdotto nel sistema. L'impossibilità da parte dell'ambiente chiuso e

provinciale di Paulie, Georgia, di accettare il rilascio di Daniel, e il suo rientro nella società, dimostra come le certezze che ancoravano lo stato di ordine e pace iniziale fossero soltanto apparenti.
Ancora oggi poche serie televisive hanno il coraggio e la sincerità di presentare personaggi che si interrogano sulla loro esistenza e sono capaci di lasciare lo spettatore nell'incertezza, quell''I don't know' reiterato attraverso tutta la storia, che dimostra quanto McKinnon abbia compreso una delle realtà narrative fondamentali che caratterizzano l'opera di grandi autori come Faulkner.

*[L'uomo] is immortal, not because he alone among creatures has an inexhaustible voice, but because he has a soul, a spirit capable of compassion and sacrifice and endurance.* [9]

*Rectify* sottolinea come la colpa non sia soltanto la conseguenza di un'azione specifica ma piuttosto una condizione umana universale, non circoscrivibile agli elementi e le dinamiche che compongono un gesto.
McKinnon in quest'opera fa sue:

[…] *the old universal truths lacking which any story is ephemeral and doomed – love and honor and pity and pride and compassion and sacrifice […] the problems of the human heart in conflict with itself which alone can make good writing because only that is worth writing about, worth the agony and the sweat.* [10]

**Note**

[1] Charlotte Rampling per Outstanding Supporting Actress In A Miniseries Or A Movie, e Lorne David Balfe per Outstanding Music Composition For A Miniseries, Movie Or A Special).
[2] Meglio conosciuto come l'epilettico Reverend Smith in *Deadwood*.
[3] Cfr: Jon Kelly, *Is slow TV taking over the airwaves?* in *BBC News Magazine*, Anno 2011.
[4] Transcript 1x04 "Plato's Cave".
[5] Cfr. le interviste a Ray McKinnon: *Rectify's Ray McKinnon and Mark Johnson*, *World Screen*, 2013, *Rectify: Ray McKinnon on Characters & Culture*, *On Story*, 2014.
[6] Alla fine del quinto episodio della prima stagione (1x5 "Drip, Drip") Daniel compare all'improvviso alle spalle di Teddy e lo stringe in una stretta al collo fino a quando il fratellastro sviene. All'inizio del sesto episodio (1x6 "Jacob's Ladder") Teddy si ritrova disteso a terra, i pantaloni e i boxer a livello delle ginocchia, polvere di caffè sul fondoschiena.
[7] Cfr. le interviste: *'Rectify's' Aden Young with Times' Glenn Whipp*, *Los Angeles Times*, 2013, *Conversations with Aden Young of RECTIFY*, *SAGFoundation*, 2013.
[8] Resa possibile dalla struttura non ortodossa del sistema produttivo di SundanceTV.
[9] William Faulkner's Banquet Speech, per il Premio Nobel per la letteratura del 1949.
[10] Ibidem.

# THE AFFAIR

**di Giada Da Ros**

## SCHEDA TECNICA

**Titolo originale** *The Affair*

**Anno** 2014 (USA)

**Stagioni** 1 (10 episodi) rinnovata

**Network** Showtime

**Creatore** Sarah Treem e Hagai Levi

**Cast principale**

Dominic West è Noah Solloway

Ruth Wilson è Alison Bailey

Maura Tierney è Helen Solloway

Joshua Jackson è Cole Lockhart

Julia Goldani Telles è Whitney Solloway

Jake Richard Siciliano è Martin Solloway

Jadon Sand è Trevor Solloway

Leya Catlett è Satcey Solloway

**Trama**

Noah Solloway è un insegnante della scuola pubblica new-yorkese e uno scrittore che sta lavorando al suo secondo romanzo. È sposato, apparentemente in modo felice, con Helen dalla quale ha quattro figli. È estate e lui e la moglie, come fanno sempre, vanno a trascorrere le vacanze nella piccola pittoresca località marina di Montauk nella prestigiosa zona degli Hampton, ospiti dei ricchi genitori di lei con i quali non corre buon sangue. La coppia anziana non approva le scelte di vita di quella giovane e il suocero in particolare, romanziere di grandissimo successo di pubblico, critica le abitudini di scrittura del genero. Noah ed Helen escono a mangiare qualcosa al Lobster Roll e Noah conosce Alison Bailey, una ex-infermiera ora cameriera, sposata con Cole Lockhart. Questi abita lì da generazioni e con la sua famiglia gestisce un ranch che è in forte crisi finanziaria. Il rapporto personale fra Alison e Cole si è incrinato dopo che hanno perso il figlioletto di quattro anni in un tragico incidente marino e ne sono rimasti

devastati: sono ancora legati ma non riescono a superare il dolore. Noah e Alison cominciano a frequentarsi e ad avere una relazione extraconiugale, che si consuma fisicamente a partire da una gita nella remota Block Island, finché Noah non scopre che Alison è un corriere della droga e il ranch fa da copertura allo spaccio e la lascia confessando tutto alla moglie, proprio quando Alison era pronta per lui a lasciare il marito Cole, che pure è

informato della relazione. Whitney, la figlia adolescente minorenne di Noah, durante la vacanza estiva rimane incinta del cognato di Alison, Scotty, e contro i desideri della figlia, i genitori vorrebbero sporgere denuncia. Le due famiglie si scontrano su come gestire la questione e Cole arriva a puntare la pistola contro Noah. Noah e Alison raccontano queste vicende anni dopo rispetto a quando sono accadute, ciascuno dalla propria prospettiva, a un poliziotto che sta investigando sulla morte di Scotty, presumiamo, per il cui omicidio nel finale della prima stagione viene arrestato Noah che ora nel presente, anche se non sappiamo perché o per come (cosa che verrà esplorata nella seconda stagione del programma, promettono gli autori), è diventato uno scrittore di successo e vive a Manhattan con Alison. Insieme crescono una bimba.

**Un rapporto extra-matrimoniale**

*The Affair* è una serie ideata da Sarah Treem, talentuosa drammaturga (*A Feminine Ending*, *The How and the Why*, *When We Were Young and Unafraid*) che ha scritto per *House of Cards* e per *In Treatment*, dove ha conosciuto Hagai Levi, che ne aveva curato l'adattamento americano sulla base di una sua stessa creazione come autore, la serie israeliana *Be Tipul*, e che ora qui è insieme a lei co-ideatore di *The Affair*. Entrambi sono anche produttori esecutivi, insieme a Jeffrey Reiner ed Eric Overmyer. La sigla, cantata quasi interamente a cappella con la modalità a staccato che la contraddistingue, è stata realizzata da Fiona Apple appositamente per la serie di cui non conosceva i dettagli della trama, ma il quadro generale. Su immagini dell'oceano e di onde che si infrangono, pagine di libro che vengono sfogliate, battiti di palpebre, sabbia, corpi che fanno l'amore, un bambino che corre sulla spiaggia e quasi in filigrana le immagini dei protagonisti principali del cast, il testo di "Container" ripete insistendo più volte sulla parte finale "I have only one thing to do, and that's be the wave that I am and then sink back into the

ocean" ("Ho solo una cosa da fare e questa è essere l'onda che sono e poi riaffondare nell'oceano").

Il fulcro della narrazione lo esplicita il titolo, si parla di un "affair", di una storia d'amore, una storia extra-coniugale, fra Noah e Alison. Questo testo televisivo basa la propria forza sul concetto di prospettiva, e vedremo in che modo, ma già da questo elemento fondante questo è vero. È raro che al centro delle vicende, nella televisione del prime-time, siano gli amanti. Qui sotto i riflettori sono loro, ma non lo sono perché si criticano l'istituzione del matrimonio e la monogamia. La relazione sentimentale estranea al rapporto coniugale è vista nel modo tradizionale come una minaccia a quest'ultimo e come un tradimento di quest'ultimo. Ispirati anche esplicitamente da *Scene da un Matrimonio* di Ingmar Bergman, gli autori lo pensano più come a un modo originale attraverso cui guardare al matrimonio e "il temine affair proverà di essere in qualche modo

ironico se si continua a guardare il programma", come ha spiegato la Treem all'annuale tour estivo per la stampa della Television Critics Association (Goldberg). L'idea è che nella società contemporanea si percepisca il matrimonio come un rapporto che si trova su un terreno morale più alto delle altre relazioni, nonostante l'alto tasso di divorzio, e nel lasciare i coniugi (Helen e Cole) come deuteragonisti e nello scegliere di guardare le vicende dalla prospettiva degli amanti, persone complicate e intelligenti, si mette lo spettatore nella prospettiva di interrogarsi sulla bontà o meno delle azioni dei protagonisti e di valutare i loro comportamenti su più assi relazionali che si intersecano e che sono estranei ed esterni ai puri rapporti di coppia. La scrittura televisiva è concepita come una via di mezzo fra quella teatrale e quella cinematografica, che concilia esigenze di costruzione forte dei personaggi, ma allo stesso tempo li segue episodio dopo episodio in una storia in cui accadono degli eventi. Nella loro evoluzione emergono vulnerabilità, vergogne, desideri e paure e tutto il sommerso emozionale. Gli impulsi primari emergono più facilmente lì dove c'è intimità, e il sesso diventa luogo privilegiato per creare intimità – e qui gli attori, britannici, hanno ammesso di aver percepito il divario culturale rispetto agli Stati Uniti. Nella loro pruderie anglosassone sono rimasti sorpresi della rilevanza narrativa delle scene di sesso. Le vite e le emozioni si incontrano e conflagrano, e idealmente si dovrebbe riuscire ad osservare le persone al di là dello stigma dell'infedeltà, superando quella che viene percepita come una reale resistenza da parte della televisione dei network a concepire gli eroi come nient'altro che eroi, costrizione in cui ci si imbatte di continuo in altri programmi - cosa che Joshua Jackson rileva come limite del suo personaggio di Peter in *Fringe*, ad esempio - e fattore che li appiattisce nella complessità umana. Perché i personaggi si comportano come fanno? Con che conseguenze? Sarah Treem dice di aver imparato una cosa fondamentale da Levi che le è stato mentore, ovvero "che non devi affidarti a giochi pirotecnici per far avanzare il plot. Hai solo bisogno di desiderio e

disperazione" (Littlefield). E qui, se entrambi sono guidati da ambo, Alison in particolare è disperazione: "non mi frega un cazzo di quello che mi capita, non lo capisci? Non mi frega un cazzo se vivo o muoio, se finisco in carcere, o nello spazio, non me ne frega un caz…" (1.06) È una ferita ancora aperta per la perdita di un bambino ancora piccolo, ha un rapporto con il marito provato dal lutto aggravato da una situazione economica pesante, ha un legame con la propria madre molto conflittuale e la nonna, a cui invece è molto legata, soffre di Alzheimer e muore (1.08), pratica atti di autolesionismo tagliandosi l'interno coscia come modalità di coping. Noah apparentemente ha tutto, una famiglia numerosa e felice, e soldi su cui contare anche se non sono suoi, ma non riesce a sentirsi apprezzato, ma solo visto come "potenziale non realizzato" (1.07), come scrittore che ancora non è riuscito a far uscire un secondo libro, e di successo, e lo agogna per sentirsi appagato come persona e per vedersi approvato, e si vede fallito come marito e padre che non riesce ad essere presente come dovrebbe e a trasmette l'idealismo che lo anima. La disperazione esistenziale è una nota che, possiamo osservare, caratterizza anche altre fiction seriali americane di questo momento, e penso in particolare a *The Leftovers*. Gli autori hanno anche tratto esplicita ispirazione da uno specifico passaggio della lirica di Robert Hass intitolata "Meditation at Lagunitas", in cui il poeta descrive la sensazione nel momento in cui fa sesso con una donna: "Ho percepito un violento stupore in sua presenza come una sete di sale, del fiume della mia infanzia con i suoi salici isolani, musica sciocca dalla barca del piacere, luoghi fangosi dove abbiamo preso il pesciolino arancio-argenteo chiamato semedizucca" [1]. Quello che viene evocato ha poco a che vedere con l'amata. Brama e desiderio sono "piene di distanze senza fine" (Dowd). Gli attori anche, per prepararsi al ruolo, hanno parlato con Esther Perel, una terapeuta di coppia e autrice di *Mating in Captivity*, che affronta il tema della tensione che la monogamia impone sul desiderio (Buckley).

Nelle vicende diegetiche però non assistiamo solo a una storia, ma anche alla narrazione di una storia. Un po' come è avvenuto in maniera esteticamente più riuscita in *True Detective* della HBO, dove due detective, interpretati da Matthew McConaughey e Woody Harrelson, raccontano i propri ricordi di rapporto personale legati a un'investigazione avvenuta molti anni prima, anche qui i protagonisti raccontano le vicende a un detective della polizia, che sta cercando di indagare sulla morte di Scotty,

presumiamo, e li interroga. Chi sia morto di per sé, noi nella narrazione lo scopriamo solo a metà della prima stagione (1.05). E qui si innesta l'elemento di prospettiva che fonda la serie e ne è l'elemento caratterizzante principale.

**Lui ha detto, lei ha detto**

Ogni puntata è divisa in due metà e a ciascuno dei due amanti protagonisti è affidata la narrazione delle vicende, ciascuno dal suo punto di vista. Ecco che la prospettiva si sdoppia, e dalle stagioni successive alla prima è stato annunciato che le "voci" a cui si darà spazio potrebbero essere anche più di due. In ogni caso, la memoria, altra grossa colonna portante tematica della serie, non è presentata come un monolite ma scomposta, e per questo messa in crisi e indagata. Non esiste una versione della storia, ma esistono due versioni della storia, quella di lei e quella di lui, e per tanti aspetti combaciano, per altri sono radicalmente diverse o sono comunque differenti nel tono. "Nei termini di come funziona la memoria nel complesso, nello storytelling… la memoria non è una scienza. Non ci sono leggi che governano che cosa ricordiamo e perché. È individuale ed è emozionale. Non mi importa quanto sei brillante o quanto colto o quanto consapevole. La memoria di ogni singola persona è visibilmente difettosa e il prodotto di così tante influenze che non hanno nulla a che fare con ciò che è realmente accaduto" (Sepinwall). Si è fatto un parallelismo con *Rashomon*, il film di Akira Kurosawa che nel 1950 ha immortalato questa prospettiva prismatica di mostrare lo stesso evento ricordato in modo diverso. Solo nell'incontro di

Naoh e Alison a Block Island (1.04), dove prendono una camera d'albergo, gli enunciati narrativi dei protagonisti sono diacronici, perché quello di Alison segue e prosegue temporalmente quello di Noah. Solitamente gli autori hanno reso le due parti delle puntate due enunciati sincronici, almeno in parte. Per questo, alcuni sintagmi coincidono, e vengono solo ricordati in modo differente, altri sono diversi perché vissuti separatamente.

Prendiamo come esempio il pilot. Il primo a ricordare è Noah. Ha fatto delle vasche in piscina ed è stato abbordato da una donna che poi si è scusata quando lo ha visto mettersi la fede, è tornato a casa e ha fatto l'amore con Helen, poi tutta la famiglia è salita in macchina per andare in vacanza. C'è stato un solo intoppo: al momento della partenza mancava all'appello Martin. Noah è rientrato in casa e lo ha trovato "impiccato" – il tema della morte dei bambini è ricorrente nella serie - salvo poi scoprire che era uno scherzo del figlio per far spaventare il padre. Arrivati a destinazione si sono fermati a mangiare in un locale, dove Alison ha preso la loro ordinazione, e la figlia Stacey ha rischiato di rimanere soffocata per qualcosa che ha ingerito. Poi sono arrivati dai suoceri dove ha conversato con il padre di lei. La notte lui e Helen hanno cominciato a fare l'amore prima di essere interrotti dal figlio che chiedeva di dormire con loro. Lui è uscito sulla spiaggia dove ha incontrato Alison, hanno parlato, poi lui l'ha riaccompagnata a casa. Quando stava per andarsene ha visto un litigio fra lei e Cole. La seconda a raccontare è Alison. Si è tagliata affettando un'arancia, ha fatto l'amore con il marito, una doccia,

poi ha inforcato la bici per andare al lavoro, dove ha preso le ordinazioni di Noah e famiglia e dove la loro piccola ha rischiato di soffocare. In seguito, prima è andata a fare due passi sulla spiaggia, poi a visitare la tomba del figlio. Dopo una cena con la numerosa famiglia del marito, la cognata le ha letto le carte e in serata è tornata sulla spiaggia dove ha incontrato Noah che l'ha riaccompagnata a casa. Ha litigato con Cole.

I due momenti che vengono ricordati da entrambi i personaggi sono perciò la scena al Lobster Roll, e poi quella sulla spiaggia, seguita dai momenti in cui lui l'ha riaccompagnata a casa e quelli subito successivi. La scena nella tavola calda viene ricordata in modo piuttosto diverso, finanche nei dettagli apparentemente minori come la forma degli occhiali di Whitney, che il padre ricorda a forma di occhio di gatto ed Alison a forma di cuore alla Lolita, o come la scelta del menù, dove il padre ricorda che la figlia aveva ordinato una coca-cola dietetica dopo essersi lamentata che nessun cibo nel menù aveva meno di mille calorie e Alison ricorda invece che ad ordinare la Diet-Coke era stata Helen. La divergenza maggiore nella traccia mnestica però c'è nella modalità in cui si è svolto lo sventato soffocamento della piccola Stacey. Noah ricorda di essere stato lui l'eroe della situazione, intervenendo prontamente e facendole sputare quello che aveva in gola. Nel ricordo di Alison, è stata invece lei, che di fronte all'impotenza della famiglia, che non sapeva bene come intervenire, ha dato un colpo sulla schiena della piccola tenuta a testa in giù dal padre, riuscendo così prontamente a salvarla. Lui rammenta di averla poi incontrata ed essersi presentato fuori dalla toilette dove aveva seguito i figli. Anche lei ricorda che si sono poi incontrati fuori dai bagni dove si era rifugiata a vomitare (pressata dai ricordi della morte del figlio, immaginiamo, che l'evento ha riportato a galla), ma lui era lì per ringraziarla di essere prontamente intervenuta. Qui possiamo subito notare la sola regola che gli autori dicono di aver seguito nella costruzione della memoria, ovvero che più stressante era la situazione, più divergente era il ricordo che ne avevano.

Nella season finale (1.10), quando Cole punta la pistola contro Noah, i ricordi sono fortemente divergenti: lui ricorda solo che stava picchiando Scotty quando Cole ha tirato fuori un'arma dicendogli di dargli una sola ragione per cui non avrebbe dovuto sparargli; lei ricorda che Cole ha puntato la pistola non solo

contro Noah, ma anche contro Helen e Whitney, e quando lo ha implorato di sparare a lei se proprio voleva uccidere qualcuno, lui prima le ha puntato l'arma contro, poi se l'è portata alla tempia, prima di rinunciare a sparare. La scollatura fra le due tracce mnestiche è notevole.

Nel pilot, sulla spiaggia, entrambi ricordano che c'è stata una battuta sul "trovarsi". "Mi hai trovato", dice lei nel ricordo riportato alla luce da Noah, aggiungendo allegra che stava scherzando, al suo negare, e che era un paesino piccolo. "Ti ho trovata" dice lui secondo quanto è avvenuto nella memoria di Alison, aggiungendo che stava scherzando, quando lei interrogativa le aveva chiesto se la stesse cercando. Noah la ricorda "flirtosa" e con un prendisole sexy, Alison si ricorda addolorata e con un paio di calzoncini e una coperta sulle spalle. I ricordi sono opposti e speculari su chi ha offerto di fumare a chi, e chi ha offerto a chi di fare la strada insieme fino alla casa di lei e di vedere la doccia esterna. Lui, lo scrittore, si ricorda che hanno parlato di libri lungo il tragitto, cosa che non ha lasciato traccia nella memoria di lei. Lui ricorda il modo provocante in cui lei si è spogliata per entrare a fare la doccia, lei ricorda un fugace bacio di lui. E quando Noah va via e ritorna brevemente e vede Alison e Cole che copulano con lei piegata su una macchina e lui che in piedi da dietro la penetra, nel ricordo di Noah è una violenza su Alison di Cole che la prende contro la sua volontà, dopo un litigio, anche se lei con un cenno gli chiede di non intervenire; nella memoria di lei, dopo un breve litigio con il marito a causa del dolore che li attanaglia, c'è un leccarsi le ferite reciproco e c'è del sesso volontario istigato da lei a quella maniera all'aperto e dove lei sussulta quando si rende conto che Noah li ha visti. I ricordi, insomma, non sono univoci e non sono affidabili.

Le riflessioni sul senso della memoria nel modo in cui è costruita nella serie sono molteplici e si stratificano l'una sull'altra. Ricordiamo gli eventi in modo differente innanzitutto perché li abbiamo vissuti in modo differente. Pur non avendone sempre consapevolezza, il modo in cui le persone pensano, agiscono e costruiscono la propria realtà si fonda sui significati che gli eventi hanno per loro. Quando la piccola Stacey rischia di soffocare, il significato di questo evento è molto diverso per Noah che è il padre e per Alison che è un'estranea che ha perso un suo figlio orientativamente della stessa età. L'evento perciò, nel suo senso

profondo, è diverso in partenza. Questa già è una ragione sufficiente per ricordarlo in modo differente. La percezione che noi abbiamo di noi stessi e quella che gli altri hanno di noi non sempre coincidono. Alison domanda a Noah che cosa lui veda quando la guarda (1.04). La morte, si domanda? No, è la risposta. Il passare del tempo modifica i ricordi e che cosa ricordiamo non è appunto la stessa cosa. Ciascuno ricostruisce i ricordi all'interno di una narrativa del sé che abbia senso e che abbia rilevanza per la propria vita. Ciascuno ha una propria versione della verità, e sono entrambe vere e nessuna delle due lo è. Se una verità c'è è nel dialogo fra le due posizioni. Dice la Treem: "Se cerchi la verità oggettiva [degli eventi], un po' non cogli la questione. (…) Perché credo che la verità sia soggettiva, soprattutto quando le persone stanno raccontando ricordi che sono accaduti anni addietro. Nessuno ha una memoria perfetta e nessuno fa esperienza della verità universale. Tutti filtriamo le verità attraverso i prismi delle nostre prospettive e quelle prospettive sono prevenute. Nella mia mente, quello che stai vedendo sono le verità emozionali delle persone" (Miller). E i fattori che possono condizionare il ricordo sono molteplici, non sono una cosa singola. Uno di questi è il gender. Una "ansietà" esplicita dell'autrice in particolare ha a che vedere con quale impatto abbia la differenza di genere sessuale di appartenenza: facendo attenzione a non cadere in facili sessismi, uomini e donne non ricordano allo stesso modo. E studi scientifici sembrano concordare in proposito. Questo non significa che un modo sia migliore dell'altro, solo diverso. La serie non spinge l'acceleratore su questa diversità, ma ne colora il tono, specie quando si tratta di ricordare elementi come l'abbigliamento, il trucco, le acconciature – Helen ad esempio appare più curata ed attraente nei ricordi di Alison rispetto a quanto non accada in quelli del marito – e nella sessualizzazione o meno degli atteggiamenti. "In *The Affair* la non affidabilità è una condizione di default" (Paskin), e questo anche nelle situazioni migliori in cui non cerchiamo di sviare o mentire o costruire realtà alternative. Quello che riteniamo rilevante ricordare, e raccontare del ricordo può essere diverso proprio in virtù delle rilevanza che vi diamo (si pensi all'esempio fatto sopra di Noah che ricorda la conversazione sui libri). E i due protagonisti stanno peraltro raccontando la loro verità a un poliziotto. Forse mentono? Dopotutto la menzogna è parte

rilevante dell'intreccio. E l'interrogatorio della polizia non dura per tutto l'arco della stagione. Noah è un narratore. Forse quello a cui stiamo assistendo è, in una parte almeno, quello che è diventato il suo romanzo di successo in una sorta di roman à clef? Qualcuno nel cercare indizi interpretativi della serie, che è anche un giallo, ha ipotizzato che la giustapposizione delle due testimonianze da parte dei protagonisti ci induca a credere che siano contemporanee. E se fossero state date in due tempi diversi e per due casi diversi? Molto ci si è interrogati, anche complice il testo della sigla di apertura che canta: "Stavo urlando in un canyon / al momento della mia morte / l'eco che ho creato / è sopravvissuto al mio ultimo respiro / La mia voce ha creato una valanga / e seppellito un uomo che non ho mai conosciuto / e quando è morto la sua sposa vedova / ha incontrato il tuo papà e hanno fatto te" [2].

Tornando in modo più stringente alla memoria, del momento in cui consumano il loro rapporto in modo fisico abbiamo solo una versione degli eventi, ma diversamente la posizione del programma è che la verità emozionale di ogni relazione è un "fantasma", e forse questa esigenza di esplorare narrativamente la realtà da queste molteplici prospettive raccoglie l'esigenza di trasmettere una vita frammentaria e un mondo esterno che è fratturato (James) – non sfugge nemmeno che la nonna di Alison soffra di Alzheimer, una malattia che impatta in modo drammatico la memoria e l'identità. Lo spettatore è costretto a raccogliere questa frantumazione perché gli autori destabilizzano la sua stessa memoria di stagione, che inquadra, nel momento stesso in cui costruisce una memoria episodica sdoppiata, dal momento che il dialogo fra i due tipi di memoria (quella della puntata e quella di arco) non è mai fissato una volta per tutte. La recente fiction seriale americana complessifica il lavoro della memoria di quadro, e qui lo fa facendo diventare il proprio universo narrativo un multiverso in cui i cocci di vita non necessariamente riescono sempre a combaciare.

**Leggere, scrivere**

I libri, la lettura e la scrittura, e il loro significato e valore, sono pervasivi in *The Affair*. Già nei primissimi minuti della serie, Noah invita il figlio più piccolo a scegliere qualcosa da leggere dalla ampia libreria a parete di casa, prima di partire per le vacanze

(1.01) perché troppo presto, gli dice, sarà preso dalle troppe responsabilità delle vita per avere altrettanto tempo per leggere per piacere; ipotizza che il romanzo preferito di Alison sia *Anna Karenina*, ma lei invece rivela che è *Peter Pan*, un libro sullo scomparire e il morire, e la vediamo leggerlo sulla tomba del figlio; prima di aggiungere di non scriverselo che stava solo scherzando, Alison al poliziotto dice che tutto era cominciato in "una notte buia e tempestosa"; il poliziotto confida a Noah che ha comprato il suo libro e non vede l'ora di leggerlo (1.02) e lo vediamo farlo effettivamente (1.08); quando Alison si reca a fare una spedizione, il responsabile che accetta la consegna sta divorando "Castle of Man" di Bruce Butler, il suocero di Noah; con il proposito di fare ricerca per il suo libro, Noah visita la locale biblioteca, dove sfoglia il suo romanzo precedente, "A person who visits a place", dedicato alla moglie, anche se nota con dispiacere che nessuno l'ha ancora preso in prestito (1.03); al telefono col figlio Trevor parla di qualcosa che il ragazzino ha scritto suggerendogli di chiarire se pensa che Mark Twain sia stato razzista o meno nel suo opus, e ricordandogli che metafora e similitudine sono differenti; in classe sulla lavagna parlano di *Romeo e Giulietta* di Shakespeare e di come, forse, il puro amore non può vivere in questo mondo imperfetto, e sulla lavagna alle sue spalle si legge "Nothing gold can stay" di Robert Frost (1.08); quando per comportamento molesto deve rimanere in attesa al Dipartimento dell'Educazione (1.10), il suo "compagno di banco" sta leggendo *Infinite Jest* di David Foster Walace per la seconda volta, e poi Tolkien…L'interesse verso lettura e scrittura non si limita a citazioni e rimandi, ma penetra l'essenza dei personaggi. Quando Noah descrive il suo prossimo progetto a un potenziale agente letterario ne descrive l'abbozzo come di una perdita della pastorale americana: "l'autenticità di una cittadina turistica viene co-optata e commercializzata finché non diventa una parodia di se stessa", i personaggi sono in pratica l'alter ego suo e della sua amante e quello che differenzia la storia da altre simili è il fatto che alla fine lui la uccide. In questo, o ad esempio nel suo commento nei confronti di un libro che non vogliono che il figlio legga perché, spiega, non è sconcio, ma derivativo, si coglie un uomo che ha una forte sensibilità letteraria e qualcuno per cui il senso autoriale è slegato dal ritorno commerciale delle proprie opere. Helen, in una serata in cui è presente un agente, nel descrivere le intenzioni di Noah rispetto al nuovo libro lo indica come più commerciale, sottolineando al marito come non sia una parolaccia, ma che indichi solo un testo più accessibile (1.02). Il suocero, che ha fatto i soldoni a suon di best-seller, di continuo lo pungola facendolo sentire inferiore: gli ricorda come quasi tutti abbiano in sé un libro, ma come quasi nessuno ne abbia due (1.01) o, vedendolo tornare dalla sua quotidiana nuotata in piscina, come lui stesso cercasse di evitare la pagina scritta giocando a tennis finché non era troppo stanco per scrivere, con il senso che procrastinare non porta al successo. Nel tipo di scrittura che suocero e genero ricercano, e nella sottesa rivalità e scontro più o meno esplicito fra i due, c'è di più di una contesa letteraria, c'è il tipo di vita e valori che rappresentano. Più "idealista" quello di Noah, più "pragmatista" quella di Bruce, per

usare gli aggettivi utilizzati dalla suocera. Parte di questo scontro si estrinseca nel modo di crescere i figli, una tematica forte del programma. “Helen e io stiamo cercando di crescere degli esseri umani decenti, buoni cittadini, non solo felici idioti, con niente della testa più di ottenere di più, spendere di più, guadagnare di più” (Noah, 1.03) Quando Whitney viene accusata di bullismo nei confronti di una compagna che come conseguenza ha cercato di togliersi la vita (1.05), lo scontro fra genitori e nonni sull’educazione dei figli riemerge: Noah vuole che la figlia accetti la propria responsabilità e vada a scusarsi, cosa che alla fine fa, e i nonni che non vogliono che ammetta la sua colpa perché la vedono come un ennesimo modo di cercare di spillare denaro a una famiglia ricca, cosa che Bruce vede di continuo. Noah di quei soldi si avvantaggia (per la casa, per i figli), ma non vuole che questo vada a scapito dei valori in cui crede. Sono due mondi in antitesi, due filosofie in attrito. E il rapporto genitoriale è indagato sotto altri aspetti: se contino più l’attenzione o la disciplina (1.05), nel tentativo di Noah di spiegare alla figlia come le sue azioni abbiano delle conseguenze e come deve smettere di compiere azioni cattive se non vuole essere una persona cattiva (1.05), nella sua consapevolezza di essere stato un padre assente e che non prestava sufficiente attenzione (1.09), nella relazione quasi inesistente di Alison con la madre, e di quello invece più intenso con la madre di Cole, e con la sua numerosa vivace famiglia, fino alla genitorialità mancata, spezzata, di Alison e Cole.

**Polifonia narrativa e incertezza gnoseologica**

La critica è stata estremamente favorevole con *The Affair*: su Metacritic ha un punteggio di 85/100, ha vinto il Golden Globe come miglior serie drammatica, e Ruth Wilson ha vinto come miglior attrice per il ruolo di Alison. Gli aspetti apprezzati sono stati molti, soprattutto in partenza – la recitazione di alto livello; l’evocativo senso di luogo; la costruzione dell’intimità e i tentativi spesso falliti di essere in sintonia con le altre

persone; gli usi che facciamo della sessualità; i gap emozionali fra le persone; i narcisismi e le insicurezze; l'impermanenza delle situazioni e la mutabilità del passato; le storie che ci raccontiamo per sopravvivere; le piccole grandi crudeltà della vita; l'irrequietezza delle persone che rischiano molto per qualcosa che forse è momentaneo; il divario fra coloro che hanno una relazione e chi li osserva; il modo in cui le persone si interpretano e mal-interpretano; la difficoltà di auto-comprendere le nostre stesse motivazioni oltre a quelle degli altri; l'eco che hanno le azioni, che hanno imprevedibili conseguenze; il racconto come momento di distacco da quello che è accaduto; la distanza, al contempo compassionevole e rigorosa, con cui si descrive la fragilità umana… C'è stata qualche condivisibile voce fuor dal coro, notabilmente quella del New Yorker che ha visto nel tentativo di mescolare fiction domestica, mistero noir ed esperimento cronologico e nella modalità di ripresa da film indie/erotica d'alto livello una promessa di sofisticazione che non è stata mantenuta. Alla fine della prima stagione l'insoddisfazione si è fatta più diffusa, per aver sacrificato la coerenza a nome di una complessità che non si riesce mai veramente raggiungere o per la delusa aspettativa di riuscire a superare i soliti tropi. La forza del programma rimane l'incertezza gnoseologica: anche lì dove non riesce ad elevarsi dalla tecnica scelta di polifonia narrativa rendendola qualcosa di più di un semplice stratagemma, il suo sguardo è efficace lì dove guarda ai limiti della memoria come parametro epistemologico.

**Note**

[1] In originale è: "I felt a violent wonder at her presence like a thirst for salt, for my childhood river with its island willows, silly music from the pleasure boat, muddy places where we caught the little orange-silver fish called pumpkinseed"

[2] L'originale dice: "I was screaming into the canyon - At the moment of my death - The echo I created - Outlasted my last breath - My voice it made an avalanche - And buried a man I nevew knew - And when he died his widowed bride - Met your daddy and they made you.

**Bibliografia**


Cara Buckley, *Looking Back at Love, and Memories Differ*, in *The New York Times*, 03/09/2014.

Maureen Dowd, *An Affair To Remember, Differently*, in *The New York Times*, 18/10/2014.

Vlanda Gelman, *Joshua Jackson Reveals How The Affair Lured Him Back to TV*, in *TVLine*, 10/10/2014.

Leslie Goldberg, *Showtime Debuts 'Affair' Trailer, EP says Title Will Prove 'Ironic'*, in *The Hollywood Reporter*, 18/07/2014.

Drew Grant, *The Only Theory You Need to Read About 'The Affair'* (Video), in *Observer*, 28/10/2014.

Caryn James, *Showtime's 'The Affair' Explores Infidelity and Memory*, in *The Wall Street Journal*, 01/10/2014.

Kinney Littlefield, *Sarah Treem: On a different path, in "The Writer"*, in *WriterMag*, 28/02/2014.

Julie Miller, *The Affair's Season Finale: Behind The Swimming, Sexing and Surprise Ending*, in *Vanity Fair*, 21/12/2014.

Emily Nussbaum, *Small Differences*, in *The New Yorker*, 15/12/2014.

Willa Paskin, Which One of These Stories Do You Believe?, in *Slate*, 09/10/2014.

Alan Sepinwall, *Noah and Alison try to get on with their lives; plus, Sarah Treem explains the POV device*, in *Hitfix*, 21/12/2014.

# THE KNICK

di Attilio Palmieri

## SCHEDA TECNICA

**Titolo originale** *The Knick*

**Anno** 2014

**Stagioni** 1 (13 episodi) rinnovata

**Network** Cinemax

**Creatori** Jack Amiel, Michael Begler e Steven Soderbergh

**Cast principale**

Clive Owen è Dr.John W.Thackery

André Holland è Dr.Algernon Edwards

Jeremy Bobb è Herman Barrow

Juliet Rylance è Cornelia Robertson

Eve Hewson è Lucy Elkins

Michael Angarano è Dr. Bertie Chickering Jr.

Cara Seymour è Sister Harriet

Eric Johnson è Dr.Everett Gallinger

**Trama**

La serie narra le vicende del Knickerbocker, ospedale della New York del 1900. Al suo interno vi lavora John Thackery, capo chirurgo dopo la morte del suo maestro e mentore. Nella sua squadra ci sono Everett, suo braccio destro, e Bertie, suo delfino. Nuovo arrivato all'ospedale è Algernon Edwards, chirurgo di colore di gran talento e di formazione europea. La struttura è condotta sostanzialmente da due personalità diversissime tra loro, Herman Barrow, viscido manager finanziario, e Cornelia Robertson, direttrice dell'ospedale e figlia del magnate filantropo Capitan August Robertson. La stagione racconta gli sviluppi della medicina a cavallo tra Otto e Novecento poggiando su personaggi di grande spessore, a partire dal protagonista e dalla sua turbolenta identità.

**Personaggi principali**

Iniziamo quest'analisi partendo dai personaggi, elemento centrale per una serie corale come *The Knick*. Pur considerando la moltitudine delle figure principali, è impossibile eludere il fatto che si tratta di una narrazione fortemente incentrata sul personaggio di John Thackery e sulla figura divistica di Clive Owen, motivo per cui, preferiamo lasciarlo da parte per un attimo e concentrarci

sulla presentazione degli altri personaggi, tutti estremamente caratterizzati e distinti da una precisa funzione all'interno della narrazione principale.

Non c'è alcun dubbio che, escluso il protagonista, la figura di maggiore interesse oltre che più complessa sia Algernon Edwards, il quale porta con sé una serie di caratteristiche che rendono virtuoso sia il suo rapporto con Thack, sia la sua posizione all'interno del main plot. La questione razziale si presenta immediatamente come una di quelle più rilevanti, specie in un'epoca in cui gli ospedali erano divisi tra strutture per bianchi e per neri, ed erano rarissimi quelli che accettavano tutti i tipi di pazienti senza distinzioni etniche. Proprio su queste fondamenta si intavola la rivalità con John Thackery, dove il colore della pelle è anche il pretesto per mettere a confronto due maschi alfa dallo straordinario talento. Non di secondaria importanza è la sua relazione con la direttrice Cornelia, cosa che provoca non pochi imbarazzi a entrambi.

Quest'ultima rappresenta un personaggio per certi versi gemello di Algernon, in quanto declina la questione dell'autodeterminazione personale attraverso il suo essere donna in un mondo dominato da uomini. Il fatto di essere una privilegiata poi, nonostante sia oggettivamente un vantaggio, risulta essere al contempo anche una condanna, la certificazione di una libertà irraggiungibile e la consapevolezza progressiva di essere sempre lo strumento di qualcuno.

Ruolo cruciale dal punto di vista amministrativo è quello di Herman Barrow, uomo di origini chiaramente europee, costretto a fare il lavoro sporco per mantenere in piedi l'ospedale dal punto di vista economico, arrivando anche a contrattare con i gangster della zona. Il suo doppio volto è accompagnato anche da una personalità chiaroscurale, piena di perversioni sessuali, come sottolinea perfettamente l'episodio “The Busy Flea”.

Everett e Bertie sono gli altri due personaggi ricorrenti della squadra legata al protagonista: il primo è un chirurgo destinato a

diventare il secondo di John prima dell'arrivo di Algernon, la cui storyline è legata soprattutto alla follia della moglie Eleanor; il secondo è un giovane medico vittima come Cornelia di un'ingombrante figura paterna che non condivide la carriera scelta dal figlio.
L'ultima coppia rimasta è quella formata da Cleary e Harriett: il primo è un rozzo autista dell'ambulanza dell'ospedale che di notte per arrotondare conduce scommesse clandestine; la seconda è una suora che gestisce l'orfanotrofio accanto all'ospedale e come il primo possiede una seconda vita dopo il tramonto in cui si dedica agli aborti clandestini.
Abbiamo lasciato alla fine Lucy Elkins, non per una questione di importanza, bensì perché si tratta del personaggio maggiormente legato a John Thackery, tanto da consentirci di fare da ponte tra questo paragrafo e il successivo. La donna è una giovanissima infermiera perdutamente innamorata del chirurgo, un sentimento

che troverà un modo intenso quanto malsano per venire allo scoperto, specie perché impostato sulla comune tossicodipendenza dei due amanti.

**John Thackery**

John Thackery è l'emblema del protagonista di un racconto seriale di qualità, ovvero un personaggio che racchiude tutte quelle caratteristiche che negli ultimi dieci anni hanno contraddistinto gli eroi delle maggiori serie televisive prodotte dai canali a pagamento. Tutto ciò che bisogna sapere su di lui è sistematizzato e al contempo sintetizzato dalla sua presentazione, nonché dal prologo dell'episodio pilota: vediamo delle scarpe eleganti in una fumeria d'oppio, poi il suo volto scavato e profondissimo; dalla sporcizia di quel luogo lo vediamo muoversi in carrozza attraverso New York, accompagnato da una disturbante e spiazzante musica elettronica; prima di scendere si inietta una dose di cocaina nel piede, dopo la quale è pronto a fare il suo ingresso al The Knick e la serie può avere inizio. Da questo esordio è chiarissima la complessità del personaggio, la sua ambivalenza e il rapporto stretto tra la sua figura pubblica e quella privata.
Per usare le parole di Alan Sepinwall [1], John Thackery è un “archetypical cable man antihero”, cioè quel tipo di protagonista che da *The Sopranos* in avanti ha avuto delle caratteristiche sempre più ricorrenti. Tony Soprano, il primo di questi antieroi, era infatti un personaggio estremamente ambiguo, molto scomodo per lo spettatore, sicuramente carismatico ma anche capace di

efferatezze da condannare senza se e senza ma. Dopo di lui si sono avvicendati McNulty, Vic Mackey, Don Draper, Walter White, Dexter Morgan, Jax Teller, Raylan Givens, Nucky Thompson e Frank Underwood. Solo per ricordare i più famosi. Come sostiene DeFino in *HBO Effect* [2], questo tipo di personaggi rappresentano uno dei caratteri distintivi della serialità di qualità contemporanea, nonché una delle evidenze che dimostrano l'influenza che ha avuto la produzione HBO dalla fine degli anni Novanta in avanti e in particolare il personaggio di Tony Soprano.

Non è un caso se Jason Mittel pensando ai *Soprano* parla di un inedita complessità narrativa che riguarda anche e soprattutto i personaggi, rispetto ai quali una narrazione multistrand fatta di archi narrativi multipli e di diversa lunghezza agisce sui protagonisti e in particolare su quello principale donandogli una profondità sconosciuta ad altre tipologie di serie.

John Thackery è esattamente questa cosa qui, con in più la presenza divistica di Clive Owen, che lo interpreta con grandissima intensità, specie nei momenti di maggiore difficoltà come le crisi d'astinenza nella seconda parte della stagione, in cui l'attore riesce a rendere benissimo l'abisso in cui il personaggio è sprofondato.

**Tipologia produttiva e risonanze estetiche**

Uno dei modi più efficaci per capire di cosa stiamo parlando (sicuramente quello preliminare) consiste nel mettere in relazione le ragioni di tipo economico-produttivo con le caratteristiche estetico-narrative dello show in questione, ma il procedimento è senza dubbio generalizzabile. Risulta altresì impossibile analizzare gli esiti estetici di un prodotto del genere se non ne si comprende la struttura profonda e il suo posizionamento all'interno dei diversi modelli televisivi. Non farlo significa rischiare di mancare il bersaglio, seguire una strada che conduce a un'analisi miope, non razionale, che può anche funzionare se si guardano la singola sequenza o il singolo episodio sotto la lente di ingrandimento, ma

che ad una visione maggiormente sistemica non esita a far acqua da tutte le parti. La prima certezza è la seguente: a un determinato modello economico corrisponde un preciso modello estetico. Ovviamente la consequenzialità è molto più complessa di così, specie perché non è solo l'impalcatura economica da cui prende i natali la serie a essere determinante, ma anche altri fattori di capitale importanza, come quelli relativi all'innovazione tecnologica o quelli che concernono le policies istituzionali che governano il sistema di riferimento.

*The Knick* rappresenta uno degli esiti ultimi di quella quality TV a cui Akass e McCabe hanno dedicato un interessante e ricchissimo testo [4], un prodotto che non solo non ha paura di spingersi oltre i limiti consentiti, ma che lo fa con coraggio proprio per evidenziare la sua diversità dal resto.

Il pilot giunge ancora una volta come emblematica conferma, in particolare per le due sequenze "operatorie" poste in apertura e chiusura – non a caso il luogo si chiama operatory theatre, ad ad evidenziare il carattere spettacolare e mostrativo di questi avvenimenti, sia diegeticamente sia per gli spettatori.

Nudità e crudezza delle immagini recitano la parte del leone, ma soprattutto si evince una sorta di esibizione della propria natura, ovvero della possibilità di mostrare questo tipo di immagini (il background e le larghe regolamentazioni sulla censura fanno di Cinemax una delle pochissime reti al mondo in cui è possibile mostrare questo tipo di sequenze), certificando un privilegio quasi unico in televisione e ancor più raro al cinema, dove un certo tipo di rappresentazione, che per comodità chiamiamo "estrema", è sempre più programmaticamente evitata per evitare problemi di distribuzione nel circuito delle sale cinematografiche.

In *The Knick* c'è la voglia di fare una televisione di qualità perseguendo la costante ricerca di unicità, appoggiandosi ai nomi (e ai talenti) di Steven Soderbergh e Clive Owen; c'è la deliberata intenzione di forzare la norma e di esaltare, con la qualità di un'estetica estremamente raffinata, il privilegio di cui è permeato lo show, ovvero la possibilità di fare un vanto di tutto ciò che agli altri è sistematicamente impedito.

Ovviamente tutto ciò è già scritto sulla carta, prima della trasmissione del pilot, ragion per cui prescinde dal giudizio sull'opera, referto che a posteriori può tranquillamente decretare fallimentare l'operazione. Fortunatamente non è il caso di *The Knick*, serie che per la sua potenza visiva e narrativa, grazie a una maniacale cura di ogni parte della realizzazione, dalla colonna sonora elettronica e straniante all'illuminazione, contribuisce ad

alzare nettamente l'asticella della qualità media della produzione televisiva contemporanea [5].

Sono diversi gli esempi in cui l'esibizione del privilegio, ovvero l'ostentazione della possibilità di utilizzare violenza e sesso come pochi altri possono, si pone in virtuosa dialettica con la narrazione, tanto da esserne parti integrante. Accanto alle sequenze di chirurgia c'è sicuramente quella dell'ex amante di John che per ricostruirsi il naso è costretta a prelevare la pelle dal braccio, in un immagine decisamente raccapricciante, seppur resa con un'illuminazione pittorica di grandissima qualità. Allo stesso modo si comporta la sequenza che apre l'episodio quattro che mostra Cleary alle prese con le sue scommesse clandestine, tra le quali spicca una gara a uccidere più ratti possibili schiacciandoli a pedate. Si tratta di un'esibizione della violenza mai fine a se stessa e che in questo caso vede la vittima dei roditori essere il paziente principale dell'episodio e giustificare in questo modo una così violenta scenda d'apertura.

Alle fondamenta della serie c'è l'incrocio tra due modelli televisivi: da un lato il prestige drama, il racconto in costume, curati in ogni minimo dettaglio, che tra i diversi precedenti illustri ha *Mad Men* e *Boardwalk Empire*; dall'altro il più contemporaneo filone del medical drama, genere che Soderbergh e colleghi prendono e rivoltano come un calzino. Per usare le parole di Erik Adams:

*One episode finds Algernon rushing from room to room, mid-procedure, as if he's in a vintage primetime medical series. Looking out the window and sighing "Just another Tuesday at The Knick," Thackery may well be the first TV protagonist (chronologically, at least) to express workplace exasperation in such terms. Creators Jack Amiel and Michael Begler are well-traveled TV hands, so the occasional dip into tropes isn't unexpected.* [6]

Sono tanti gli ammiccamenti a un modello televisivo che viene citato proprio per essere ribaltato, decostruito e al contempo nobilitato da un emittente che ha tutto l'interesse a diversificarsi dalla televisione tradizionale.

Come sostiene Tim Goodman "Soderbergh, for his part, knew that shifting a very HBO-like drama such as The Knick to Cinemax would, in turn, make his show the poster series of the remodel. And he liked that idea" [7] e questa parole rendono alla perfezione quanto le soluzioni estetiche che hanno resto *The Knick* un

instant cult sono state progettate in maniera programmatica sin dall'inizio con l'obiettivo di dare un svolta all'emittente nella quale va in onda.

**Ricostruzione storica**

In un saggio seminale scritto nel 1990 su *Screen* [8], Charlotte Brundson sostiene che una delle peculiarità principali dei prodotti di qualità sia la capillare cura di ogni dettaglio, cosa che emerge in maniera ancora più lampante nei period drama, categoria della quale *The Knick* fa senza dubbio parte.

La cosa che impressiona maggiormente è il contrasto tra il tentativo di riportare in vita un mondo perduto e lo stile decisamente sperimentale con cui viene effettuata quest'operazione. Da una parte c'è il passaggio tra Otto e Novecento, l'avvento dell'urbanizzazione e l'industrializzazione delle città, a cominciare dalla diffusione dell'elettricità che non poca influenza avrà anche sul The Knick Hospital; dall'altra vi è una messa in scena quasi fantascientifica, dove il contrasto tra il passato e la musica elettronica di Cliff Martinez non può che lasciare spiazzati ed esterrefatti. Quelli che vediamo sono metodi artigianali di una medicina che non esiste più, che si stava affermando passo dopo passo grazie a uomini che erano a metà strada tra lo scienziato, l'inventore e il guru. Ogni attrezzo, ogni bisturi, ogni tubo è inquadrato e mostrato in ogni suo dettaglio, mettendo in mostra ogni suo profilo certificando un lavoro di ricerca sul passato di grande valore, che trova il modo di denunciarsi e auto-citarsi nelle didascalie di inizio episodio in cui vengono forniti dei dettagli di tipo storico, come il fatto come nel 1900 la cocaina era venduta liberamente nelle farmacie.

La potenza visionaria della serie non è affatto intiepidita dall'essere ambientata nel passato ma viceversa ne è potenziata, perché come sostiene Matt Zoller Seits “*The Knick* is not merely set in the past; it’s a statement about the past, and a warning about how the past can reclaim the present if we’re not careful” [9].

Gli autori ci presentano una città ancora tutta da inventare, dove il limite tra la legge e il crimine è sottilissimo e spesso i campi di connivenza sono inevitabili. Il personaggio di Cleary è da questo punti di vista estremamente emblematico perché benché sia l'ultima ruota del carro dell'ospedale il suo rimane pur sempre un ruolo essenziale, la cui efficienza determina la vita e la morte dei pazienti. Ciononostante le sue escursioni notturne appaiono perfettamente naturali per un personaggio che in ogni caso deve

barcamenarsi per sconfiggere la povertà diffusa in un mondo in cui le differenze di classe sono ancora enormi e apparentemente incolmabili.
È il denaro infatti a essere protagonista assoluto, tanto da far convergere nello stesso campo da gioco persone di estrazione totalmente differente e che in un altro tipo di contesto non avrebbero nulla a che fare: attorno al microcosmo rappresentato dall'ospedale si assiste al negoziato tra medici idealisti, filantropi bramosi di mettere il proprio nome nel passaggio alla modernità, gangster senza scrupoli che hanno tutto l'interessa a lucrare sulla vita dei malate e tante altre figure più o meno centrali che intercettano la struttura con interessi di ogni tipo, non ultima Sister Harriett, i cui aborti clandestini iniziano ben presto a diventare la principale delle sue attività.
La medicina è ovviamente al centro di tutto, come per ogni medical che si rispetti, tanto da essere anche il vettore privilegiato

per andare ad ispezionare un'umanità decisamente povera e vittima dell'ignoranza generale, come dimostra la tristissima storia di Everett e di sua moglie Eleanor. I due perdono prematuramente la loro figlia neonata e la donna non riuscendo ad accettare il tragico evento cade in una crisi profondissima che la porta a impazzire. I medici a questo punto provvedono per una cura assolutamente insensata che porta all'estrazione di tutti i denti, trattamento che lo stesso medico ha operato sui stessi figli, cosa che lascia lo spettatore immaginare i crudeli esiti di un epoca non prossima alla nostra ma neanche così lontana.
Per dirla in altri termini e riassumere il senso di ciò che abbiamo fino ad ora raccontato soprattutto a colpi di casi emblematici, quello che fa *The Knick* è mettere in scena quello che Eco chiamerebbe un mondo ammobiliato [10], ovvero un universo abitabile, esplorabile in ogni sua parte, una narrazione che capillarmente descritta e connotata, arredata in modo da poterne prelevare alcuni pezzi e farli propri.
In ultima istanza c'è la questione del razzismo, rapportata naturalmente alla medicina. La schiavitù è stata ormai abolita da tempo, ma i lasciti di un passato di grandi tensioni e di subordinazione razziale continuano ad infestare l'agglomerato sociale della città di New York. L'ospedale fa da perfetta cartina di tornasole, inserendo la questione razziale all'interno della dialettica economica e presentando l'integrazione degli afroamericani (sia come pazienti che come medici) come un soluzione estremamente pericolosa. Quest'eventualità infatti può fungere sia da dissuasore per gli investitori, sia scoraggiare i

pazienti bigotti impauriti di farsi curare con strumenti impiegati anche su individui dalla pelle nera.

**Discorso sul potere**

In ultimo *The Knick* è uno straordinario racconto sul potere, sull'eterna divisione tra master e slave e sugli anni a cavallo tra il Diciannovesimo e il Ventesimo secolo come un'epoca in cui avere il potere significava poter esercitare influenze di ogni tipo sul prossimo.

La questione razziale è naturalmente una delle pietre angolari della serie, ponendosi al centro della letteratura interpretativa della storia nazionale statunitense operata dalla serie. L'ospedale squarcia il velo della storia divenendo un vero e proprio personaggio, soprattutto in “Get the Rope”, settimo episodio della stagione, incentrato su una rivolta di quartiere che vede violentissimi scontri tra bianchi e neri e il Knickerbocker ergersi a

paladino della difesa dei diritti civili. É anche l'episodio del colpo di coda di John Thackery, che dopo aver per molto tempo dimostrato un implicito razzismo dovuto soprattutto alla sua formazione culturale e sociale, dimostra grande eroismo accogliendo e difendendo una grande quantità di persone di colore in fuga. L'ospedale diventa quindi il fortino da difendere, all'interno del quale, proprio come in Un dollaro d'onore di Howard Hawks, trovano dimora il culto del professionismo e la difesa della libertà dell'individuo.

Se dalla questione razziale allarghiamo lo spettro fino a comprendere le minoranze in generale, diviene subito chiaro quanto il legame tra Algernon e Cornelia sia estremamente virtuoso nel mettere in contatto due individui fortemente accomunati. In particolare Algernon è al centro di tante logiche di potere, di cui quella di tipo razziale è solo la prima e più evidente.

Per usare le parole di Ben Travers:

*What makes his story all the more remarkable is the relevancy of it. One of the show's best features is its innate understanding of the time period and its ruthlessly raw depiction of it. The racism of the time is paralleled beautifully by the ignorance seen in the antiquated medical practices. Algernon is ahead of his time both as a respectable black man as well as an ambitious doctor. He really is the star of the show, even if he's been relegated to supporting duties so far* [11[.

Soderbergh e i due autori dimostrano in questo senso grande acutezza d'analisi nel mettere in relazione Algernon e Cornelia già dal secondo episodio, facendolo cominciare con uno splendido montaggio parallelo che mostra il risveglio di entrambi in una mattina come tante, ovvero i primi passi per una continua lotta verso un'autodeterminazione meritata ma tutt'altro che scontata.

Il padre di Cornelia Robertson, nonostante la sua maschera di magnate progressista, fa di Algernon il suo trofeo cercando da una parte di difenderlo contro tutti, ma dall'altra di fregiarsi del suo colore della pelle per avere un ritorno di celebrità, come accade in uno dei tanti ricevimenti mostrati in cui il chirurgo di colore è poco più che una marionetta delle mani di ricchi senza scrupoli e cultura. In quello stesso ricevimento Cornelia è mostrata come totalmente addomesticata, vittima dei voleri di un uomo che la tratta come se fosse un oggetto di sua proprietà, finendo persino per organizzarle un matrimonio d'interesse e programmarle il trasferimento in California. Nonostante sia economicamente una privilegiata, Cornelia, donna che vive per il suo lavoro e per la sua affermazione sociale, è una schiava esattamente come Algernon, con il quale non a caso riesce ad avere, seppur per poco, un'intensa storia d'amore.

*The Knick* però non lascia alcun tipo di consolazione, ma articola la sua narrazione in maniera straordinariamente spietata, facendo seguire al montaggio alternati appena citato, carico di speranza e desiderio di riscatto, un conclusivo montaggio alternato che vede Algernon e Cornelia pagare miseramente la loro mancanza di coraggio e uscire dai giochi di potere profondamente sconfitti. Cornelia sposata con un uomo che non ama e Algernon pestato a sangue per strada senza alcuna voglia di reagire.

Sono proprio i rapporti di potere deviati a portare alcuni personaggi ad avere una doppia personalità e una doppia vita, come accade nel caso di Cleary e Harriett, di giorno sottomessi a

una gerarchizzazione che li vede spesso vittime e di notte carnefici senza scrupoli, bramosi di un'inversione di ruoli che sentono come meritata. Nelle loro storie, due facce della stessa medaglia, si evince la medesima deformità dell'umano, un'aberrazione forzata, quasi una toppa a una vita fatta di sottomissioni continue.

**Note**

[1] Alan Sepinwall, *Review: Steven Soderbergh and Clive Owen go back in time with Cinemax's 'The Knick'*, in *Hitfix*, 06/08/14.

[2] Dean DeFino, *HBO Effect*, Bloomsbury, London, 2014.

[3] Jason Mittell, "Narrative Complexity in Contemporary American Television", in *The Velvet Light Trap* #58, Fall 2006, 29-40.

[4] Kim Akass, Janet McCabe, *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*, I.B. Tauris, London, 2007.

[5] Cfr. Attlio Palmieri, *The Knick/Soderbergh - Esibizione di un privilegio*, in *Pointblank*, 10/12/14.

[6] Erik Adams, *In the space between "look away" and "don't stop looking," there's The Knick*, in *Avclub*, 08/08/14.

[7] Tim Goodman, *'The Knick': TV Review*, in *Hollywoodreporter*, 08/01/14.

[8] Charlotte Brundson, "Problems with quality", in *Screen* (1990) 31 (1): pp.67-90.

[9] Matt Zoller Seitz, *Cinemax's Terrific The Knick Is a Statement About the Past*, in *Vulture*, 05/08/14.

[10] Umberto Eco, *Sugli specchi e altri saggi*, Bompiani, Milano 1985.

[11] Ben Travres, *Review: 'The Knick' Season 1 -- Great TV or a Waste of Steven Soderbergh? It's a Coin Flip*, in *Indiwire*, 17/10/14.

di Sara Mazzoni

# The LEFTOVERS

## SCHEDA TECNICA

**Titolo originale** *The Leftovers*

**Anno** 2014

**Stagioni** 1 (10 episodi) rinnovata

**Network** HBO

**Creatori** Damon Lindelof e Tom Perrotta

**Cast principale**

Justin Theroux è Kevin Garvey

Amy Brenneman è Laurie Garvey

Christopher Eccleston è Matt Jamison

Chris Zylka è Tom Garvey

Margaret Qualley è Jill Garvey

Carrie Coon è Nora Durst

Liv Tyler è Meg Abbott

Emily Meade è Aimee

Amanda Warren è Lucy Warburton

Ann Dowd è Patti Levin

### La trama

La serie è ambientata nell'immaginaria cittadina di Mapleton, sobborgo di New York. Sono passati tre anni dal giorno in cui il 2% della popolazione mondiale è svanito nel nulla. Né la scienza né la religione sono riuscite a dare una spiegazione all'Improvvisa Dipartita [1]. Mentre fioriscono nuovi culti e la tensione sociale cresce, assistiamo alle vicissitudini di una rete di personaggi. Kevin Garvey è

diventato capo della polizia locale prendendo il posto del padre, ora internato in manicomio. Laurie, moglie di Kevin, ha lasciato la famiglia per unirsi alla setta dei Guilty Remnant [2], guidata dalla misteriosa Patti. Jill, la figlia dei Garvey, è un'adolescente problematica che cerca di sfuggire alle complessità della propria famiglia trovando rifugio negli amici e nelle trasgressioni tipiche della sua età. Suo fratello Tom è entrato in un'altra setta guidata dall'ambiguo santone Wayne, perseguitato dall'FBI. Dopo un blitz della polizia, Tom deve scappare in incognito attraverso l'America per prendersi cura della giovanissima Christine, incinta della

prole di Wayne. A Mapleton, Patti affida a Laurie l'addestramento della nuova adepta Megan. I Guilty Remnant diventano proprietari della chiesa dell'indebitato Matt Jamison, un reverendo che si è inimicato l'intera città autopubblicando una fanzine allo scopo di diffamare coloro che sono scomparsi nell'Improvvisa Dipartita. Sua sorella Nora, che quel giorno ha perso sia il marito sia i due figli, sta elaborando il proprio lutto e frequenta Kevin Garvey, la cui stabilità mentale inizia però a scricchiolare.

**La serie e i suoi temi**

*The Leftovers* è prodotta dalla HBO e ha debuttato il 29 giugno 2014, andando in onda con 10 episodi e passando subito anche sulla pay TV italiana Sky Atlantic. È scritta da Damon Lindelof e da Tom Perrotta, autore del romanzo *Svaniti nel nulla* [3], del quale la serie è un adattamento. Lindelof è lo sceneggiatore e produttore esecutivo che, in coppia con Carlton Cuse e sotto la guida di J.J. Abrams, diede vita a una delle serie più amate dal pubblico televisivo, ovvero *Lost*.

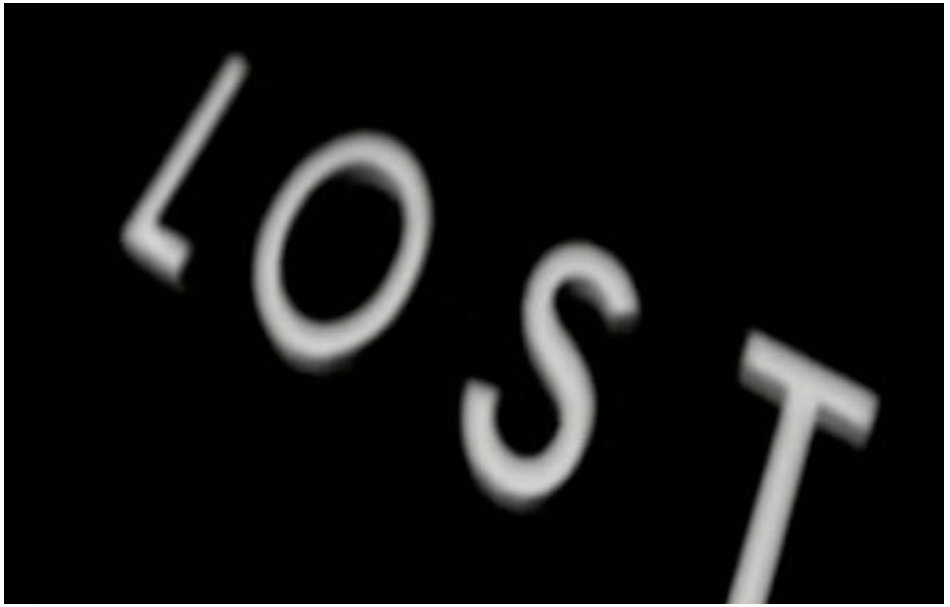
*The Leftovers* è un titolo programmatico che fornisce indizi sul contenuto dello show: non si parla di quello che è successo – l'Improvvisa Dipartita –, ma di quello che succede dopo – la vita dei personaggi che sono rimasti, quelli "avanzati" nel nostro mondo. Il focus non è dunque su coloro che sono scomparsi (personaggi in qualche modo speciali: trattandosi solo del 2% della popolazione, li si potrebbe immaginare come dei "prescelti"); protagonista in questo caso è la maggioranza, quelli che vivono ora in un universo incomprensibile dove le regole dell'esistenza, già incerte, sono state stravolte. È un fatto insolito per una serie drama con elementi sovrannaturali, genere che ha spesso per protagonisti un gruppo di "eletti", magari con caratteristiche fuori dal comune [4].

Questa chiave di lettura, intenzionalmente suggerita dal titolo, pone l'attenzione sul tema principale: il lutto e la sua elaborazione. Senza dubbio un argomento difficile, che potrebbe scoraggiare, ma anche uno dei più universali e più condivisi dall'umanità. Esso condiziona tutti gli altri temi che costituiscono l'ossatura della serie: l'eterna ricerca di redenzione di personaggi imperfetti e tormentati, ma anche le archetipiche storie di padri e figli, qui declinati in ogni concordanza di genere possibile (madri e figlie, padri e figlie, padri e figli, padri e figliastri e così via).

Il lutto in *The Leftovers* è macroscopico. Chi non ha perso un familiare ha perso un amico; chi non è stato colpito direttamente deve fare i conti con la depressione, con la crisi esistenziale (la sua o quella dei suoi cari). I personaggi si comportano come ci comportiamo noi nella vita reale quando siamo messi a confronto con la morte e con la ricerca di senso nel misterioso ciclo della nostra biologia. Sono dubbiosi, nevrotici, frustrati. Sono rabbiosi. Chiedono "perché?" a mistici e scienziati, e non trovano risposta.
Gli abitanti di questo mondo sono impotenti innanzi alla natura imperscrutabile dell'evento che ha definitivamente privato la razza umana di ogni certezza; ma proprio per questo i personaggi di *The Leftovers* condividono tutti qualcosa. L'umanità è diventata una collettività colpita trasversalmente dalla stessa tragedia; e come una famiglia disfunzionale iper-estesa, vive conflitti violenti e riappacificazioni imprevedibili – ben rappresentati dalla rete delle relazioni tra i personaggi che gravitano attorno a Mapleton e all'emblematico nucleo dei Garvey.

**Non avrai altro dio all'infuori di *Lost***

Come accennato, Damon Lindelof porta con sé la pesante eredità di una serie come *Lost*, che non poco ha contribuito alla fortuna della nuova Golden Age of Television [5]. Dalla sua messa in onda nel 2004 ad oggi abbiamo assistito a innumerevoli tentativi di emulazione e, dopo la sua conclusione nel 2010, di rimpiazzo.
Negli anni passati il lancio di una nuova serie che mescolasse fantascienza e mistero implicava inesorabilmente l'etichetta "il nuovo *Lost*": si pensi ad *Alcatraz*, *The Event*, *Revolution*,




*Flashforward*, *Fringe* (ques'ultima particolarmente amata dal pubblico), o anche l'anonima coproduzione italo-americana *Persons Unknown*, e poi ancora molte altre – persino *Heroes* è stato collegato alle serie di J.J. Abrams [6]. La speranza era quella di replicare l'appetibilità della ricetta originale: un drama che utilizzava elementi vagamente fantascientifici innestandoli su una trama mistery costituita da scatole cinesi, red herring, allegorie e suggestioni post New Age, forte però di una meticolosa costruzione dei personaggi.
Nessuno di questi esperimenti è stato un vero e proprio successo, e la maggior parte degli show non sono arrivati neanche alla seconda stagione. Se si pensa che *Alcatraz*, cancellato dopo pochi episodi, e *Fringe*, perennemente in lotta contro la cancellazione per 5 stagioni, sono uno prodotto e l'altro

creato da J.J. Abrams, ci rendiamo conto che per stregare il pubblico televisivo non è sufficiente avere la garanzia d'autore, e che replicare l'alchimia di *Lost* non è cosa di tutti i giorni

Il carisma di *Lost* derivava dal progressivo infittirsi dei misteri, ma anche dal gusto lynchano per la manifestazione di un paranormale più riconducibile a una sfasatura della realtà piuttosto che a demoni e mostri. Ma la sua vera forza non si trovava nei suoi fantasmi, quanto nella costruzione di personaggi simpatetici e nella gestione impeccabile dei loro archi narrativi. Lindelof e soci sono stati capaci di utilizzare tutti i capisaldi del Viaggio dell'eroe, testo sacro degli sceneggiatori americani, rimescolandone le carte fino a rinnovare il canone.

Lindelof e Perrotta ripropongono idee simili in *The Leftovers*, ma eliminano il versante esotico e giocano coi misteri più che altro per trovare il carburante che spinga la storia fino all'ultimo episodio senza perdere l'attenzione degli spettatori. *The Leftovers* è l'unica versione possibile di un nuovo *Lost*. Non ha senso guardare la serie per conoscere "le risposte": il suo significato si trova nel racconto della storia, quella di chi non è scomparso, ma di chi è sopravvissuto. Dolorosamente, come gli intraprendenti protagonisti di *Lost*; ma l'avventura adesso è semplicemente il quotidiano. L'avventura è vivere.

In questo senso *The Leftovers* è il complemento di *Lost*, i cui protagonisti sono scomparsi dal mondo, precipitati con un aereo. In *The Leftovers* i titoli di testa mostrano una pittura d'ispirazione barocca, dove alcune persone, i cari perduti (lost), ascendono a un cielo minaccioso. Potremmo dire che sono precipitati al contrario, nella direzione opposta. Proviamo a immaginare cosa sarebbe stato *Lost* se non avesse raccontato l'isola, ma si fosse invece focalizzato sul punto di vista delle famiglie dei suoi protagonisti, che li credono morti. Pensiamo a un *Lost* alternativo, i cui personaggi devono convivere con la coscienza di aver perso qualcuno in un evento straordinario: ecco *The Leftovers*.

**Una narrazione corale**

«Se dici nel primo capitolo che c'è un fucile appeso al muro, nel secondo o terzo capitolo bisogna che spari», pensava Anton Čechov. In questo *The Leftovers* è puntuale: le anticipazioni conducono sempre a un disvelamento, anche se non necessariamente del genere che lo spettatore si aspetterebbe. Il racconto della serie è corale, costruito con l'alternarsi delle vicende individuali dei personaggi principali, e ambientato nel

presente narrativo. Col procedere della stagione si hanno le classiche rivelazioni sul passato e sulle motivazioni dei protagonisti, attraverso alcuni flashback che integrano le informazioni del presente. Allo stesso tempo l'avanzare della narrazione infittisce la rete dei rapporti tra singoli personaggi, parte di un tessuto sociale dalla trama stretta. Le analessi fanno riferimento a un passato recente, successivo all'Improvvisa Dipartita, e solo nel caso dell'episodio 1x09 mostrano le giornate precedenti la tragedia. Questo elemento rafforza l'idea "post-traumatica" della serie, che si rifiuta caparbiamente di rappresentare un mondo nel quale l'evento luttuoso non sia parte della coscienza collettiva, anche solo in virtù della sua annunciazione (che avviene infatti nel flashback pre-evento attraverso la voce di Patti, futura leader dei Guily Remnant, come a dire che la tragedia influenzava le vite dei protagonisti ancora prima di verificarsi).

I personaggi di *The Leftovers* sono quasi tutti collegati tra loro attraverso legami familiari. Come un puzzle, alcuni frammenti delle loro storie si ricompongono col progredire della storia. La scena iniziale, nella quale sono apparentemente assenti i protagonisti, ritorna negli episodi successivi, secondo nuovi punti di vista. Nella serie i personaggi femminili sono insolitamente numerosi, anche se il vero protagonista rimane Kevin Garvey, l'uomo di legge – o meglio, l'uomo dell'ordine e della forza. Laurie, sua moglie, e Nora, la sua nuova amica, sono complementari tra loro. Nora è la donna che ha perso tutta la famiglia nell'Improvvisa Dipartita, mentre Laurie ha deciso di abbandonare la sua proprio a causa di quegli eventi: vicende opposte, risultati simili. Entrambe gravitano attorno a Kevin, così come la figlia Jill e la sua amica Aimee. Patti dei Guilty Remnant ha un rapporto morboso con lui, fonte di buona parte dei misteri della prima stagione, e persino il sindaco della città è collegata a Kevin – è la sua matrigna. È vero dunque che quest'uomo è il sole di un sistema altrimenti femminile: le esperienze di tutte loro sono sempre legate alle azioni o ai sentimenti di Kevin, se non alle sue necessità più o meno frustrate; ciononostante *The Leftovers* riesce tranquillamente a superare il Bechdel Test, il quale richiede la presenza di almeno due donne in una finzione narrativa che abbiano una conversazione dove l'oggetto principale non sia un uomo. Nella serie questo avviene grazie all'indipendenza dei rapporti a due tra le sue figure femminili: l'amicizia tra Laurie e Megan, e tra le adolescenti Jill e Aimee; il rapporto madre-figlia di

Laurie e Jill; il confronto gerarchico tra Patti e Laurie. Queste relazioni non sfiorano quasi mai Nora, riottosa e solitaria, portatrice proprio di quella pistola di Čechov nominata poc'anzi. Ma forse è proprio lei il personaggio più rappresentativo dell'universo di *The Leftovers*, perché col suo fascino autodistruttivo è la perfetta incarnazione di quell'umanità in panne che la serie descrive.

**Sobborgo ordinato e violento**

Mapleton è un borgo immaginario, la classica cittadina di provincia dove tutto è pacifico e le villette a schiera s'accompagnano a praticelli verdi sempre ordinati. Come lo spettatore sa bene sin dai tempi di *Twin Peaks*, questo rigore urbanistico nasconde pericoli di varia natura; Mapleton non è da meno, e si propone anzi come focolaio di ogni sorta di violenza.

Kevin Garvey, centro di questo mondo, è un uomo in conflitto. Alla luce del sole prevale il suo istinto protettivo nei confronti di familiari e cittadini (tutti, compresi i suoi antagonisti Guilty Remnant); ma sotto la cenere della sua mente diurna c'è qualcosa di sinistro, che prende il controllo durante il sonno. Kevin è soggetto a black-out durante i quali commette azioni violente. È visitato da animali guida rabbiosi, in primis i cani randagi che infestano Mapleton. Sono i cani che appartenevano agli scomparsi, scappati dopo la Dipartita e non più amici dell'uomo. Kevin viene visitato in sogno da un cervo, che forse gli ha distrutto la cucina di casa. Quando l'incontrerà per le strade di Mapleton, la bestia sarà sbranata dai cani inselvatichiti. Kevin sparerà, e durante le sue scorribande notturne diventerà cacciatore, intenzionato a sterminare i randagi. Allo stesso modo, si sveglierà un giorno rendendosi conto di aver rapito la sua antagonista Patti, chiedendosi se sia venuto il momento di ucciderla.

Le cupe evoluzioni del protagonista si accompagnano al clima generale della prima stagione, che si fa a via via più minaccioso e marziale. Quelle che all'inizio sono semplici tensioni diventano aperte ostilità tra ordinari civili e membri dei Guilty Remnant; le azioni della setta, a metà tra la disobbedienza civile e il terrorismo, aumentano la loro intensità, arrivando al martirio. Ma sono le loro azioni performative a provocare le reazioni più violente da parte del resto di Mapleton.

Sono le provocazioni che colpiscono la memoria, il lutto: i Guilty Remnant si introducono nella case e portano via le fotografie di coloro che sono scomparsi; installano manichini che riproducono le fattezze dei familiari svaniti nel nulla, sconvolgendo i sopravvissuti e ottenendo una reazione feroce che sfocia, nel finale di stagione, in un linciaggio collettivo coronato dal rogo

della loro casa. Nora rivolge la propria violenza contro se stessa, ingaggiando delle prostitute perché le sparino mentre indossa un giubbotto antiproiettile (ecco la famosa pistola di Čechov). Nel frattempo anche l'FBI non esita a fare fuoco su vittime inermi, come i seguaci della setta di Tom. Le forze dell'ordine sono la manifestazione più truce di una società sull'orlo della guerra civile. Offrono i loro servizi a Kevin: se ha problemi con i Guilty Remnant, possono mandargli una squadra per uccidere tutti. È il metodo più rapido per gestire la tensione sociale. E pur essendo Kevin orripilato dalla proposta, che respinge fermamente, il buco nero nella sua coscienza finirà comunque per risucchiarlo nel rapimento di Patti. L'azione si concluderà effettivamente con la morte suicida della donna, per la quale Kevin dovrà scavare una fossa nei boschi. Il suo ruolo di protettore è finito, e non sarà più in grado di salvare i Guilty Remnant da loro stessi e dagli altri.

**Stereotipizzazioni tipiche**

Pur calando i proprio personaggi in situazioni che vanno ben oltre l'ordinario, *The Leftovers* commette ogni tanto il peccato (veniale?) di sfruttare alcune stereotipizzazioni classiche. Si ha dunque che il protagonista Kevin, poliziotto, non può avere un matrimonio felice, ma deve necessariamente essere uno "sbirro abbandonato dalla moglie", figura tipica dei crime drama. Di conseguenza, la figlia Jill non potrà essere altro che un'"adolescente problematica", di quelle ribelli ma molto sveglie. La sua procace amica Aimee è una "giovane lolita", che occhieggia ammiccante il padre di Jill. Matt Jamison è un "prete perduto", variazione più interessante del "prete che ha perso la fede", e che ricorda vagamente "l'uomo di fede" John Locke di *Lost*.

Questi luoghi comuni in alcuni casi assumono le caratteristiche di veri e propri stereotipi razziali: non manca infatti un "negro magico", ovvero un personaggio nero in possesso di poteri magici che aiuta i protagonisti bianchi. In questo caso si tratta del Santo Wayne, che pur essendo oltremodo ambiguo (egli stesso non è certo dell'esistenza dei suoi poteri, che però paiono funzionare) e indubbiamente avido (i suoi servizi non sono gratuiti, a differenza di quelli della maggioranza di magical negroes della fiction americana), al termine della prima stagione ha ricoperto esattamente quel ruolo, specie nei confronti di Nora. Curiosamente, il santone è anche inglese, assecondando un'ulteriore tipizzazione, molto diffusa nelle produzioni USA, che

vede i personaggi interpretati da attori britannici alle prese con ruoli dalle connotazioni negative – o quanto meno antipatiche.
Proprio tra i vizi del Santo Wayne si trova una delle stereotipizzazioni razziali più diffuse al giorno d'oggi, specie nella pornografia. Wayne ha infatti un "harem di adolescenti asiatiche", giovani devote che gli si offrono sessualmente e che il guru colleziona come una playlist di video hard. Anche il personaggio secondario Lucy Warburton, sindaco di Mapleton, non è esente da facili cliché: sempre pronta a criticare Kevin e a ostacolarlo, sempre nervosa e rabbiosa, è una versione della "Angry Black Woman" (donna nera arrabbiata) istituzionalizzata e potente.
Sotto questi punti di vista *The Leftovers* (come moltissimi altri show) è dunque piuttosto carente. Le cosiddette minoranze sono rappresentate poco e male.
A Mapleton sono tutti bianchi e cristiani, fatta eccezione per i personaggi ultra-stereotipati di cui sopra e, sebbene nei dipinti

dei titoli di testa sia evidente la presenza di coppie gay, queste sono con altrettanta evidenza scomparse dalla sceneggiatura, rendendo Mapleton al 100% eterosessuale.

**Religione, sette e impossibilità teologiche**

In *The Leftovers* scienza, filosofia e religione hanno fallito in pari misura. Non sono riuscite a spiegare il cataclisma occorso, e chi è rimasto deve confrontarsi con l'assenza di risposte e col fiorire di nuove sette; ma più che inseguire la Verità, i personaggi di *The Leftovers* cercano una nuova chiave di lettura della realtà in cui sono immersi. D'altra parte, è la tragedia stessa a non aver lasciato indizi: gli scomparsi erano in egual misura maschi e femmine di qualsiasi età, credo religioso e ceto sociale, svaniti nella stessa percentuale in ogni parte del mondo. Tra il serio e il faceto, la serie stabilisce anche la quota di celebrità colpite: sono scomparsi Papa Benedetto XVI, Salman Rushdie, Condoleeza Rice, Shaquille O'Neal, Jennifer Lopez, Anthony Bourdain, Bonnie Raitt e Gary Busey (ricorrenti gli scherzi sulle proporzioni ridotte della sua fama rispetto agli altri).
Il romanzo di Perrotta spiega chiaramente come nel mondo di *The Leftovers* in molti ritengano che la sparizione sia in realtà il Rapimento annunciato dalla Bibbia (1 Tessalonicesi 4:13-18 e 1 Corinzi 15:50-54) – ma mai chiamato in questo modo nel testo sacro – secondo una dottrina particolarmente diffusa nelle chiese evangeliche che prevede l'ascesa dei cristiani al cielo in concomitanza con la Seconda Venuta di Gesù Cristo. La serie televisiva prende le distanze da quest'interpretazione ed è più

ambigua nel rappresentare le convinzioni religiose dei suoi protagonisti; e per quanto i Guilty Remnant facciano esplicito appello alla potenza di Dio, non sembrano riferirsi a una dottrina in particolare, né sono fondatori di una nuova religione. Quando prendono possesso della chiesa di Matt Jamison lo fanno con intenti provocatori, e si liberano subito dei simboli cristiani contenuti nell'edificio (in particolare delle bibbie).

Cosa sono allora i Guilty Remnant, autonominatisi "colpevoli rimasugli" dell'umanità? I loro seguaci si vestono solo di bianco. Considerano loro stessi le testimonianze viventi del grande potere di Dio. Non parlano, comunicano solo con frasi lapidarie scarabocchiate su bloc-notes. Fumano in continuazione "per proclamare la loro fede". La loro attività principale è quella di seguire con insistenza alcuni cittadini di Mapleton. Sembrano scegliere quelli che potrebbero avere ripensamenti riguardo al proprio stile di vita, persone che forse un giorno vorranno entrare nella setta (ha funzionato con Megan), ma questo criterio non viene mai esplicitato. Gli adepti sono tenaci e passivi, non reagiscono alla violenza e sono pronti al martirio. Non si riconoscono nella definizione di setta religiosa, e non è perfettamente chiaro quale sia il loro scopo. Hanno fermato le proprie vite, a differenza di tutti coloro che cercano di andare avanti.

I Guilty Remnant hanno un rapporto conflittuale con le istituzioni locali, anche con quelle religiose rappresentate da Matt Jamison, il pastore della chiesa episcopale di Mapleton. Matt è un personaggio in crisi come tutti gli altri, al quale la Provvidenza si manifesta spesso in modo sibillino. Sua moglie è rimasta paralizzata in un incidente d'auto causato dall'Improvvisa Dipartita (proprio quello che si vede sullo sfondo nella prima scena del pilot, come si scoprirà nel terzo episodio), e il reverendo spende tutto il suo denaro per provvedere alle cure. Quando Matt ha bisogno di soldi per salvare la sua chiesa, li vince al casinò seguendo alcuni segni che lo conducono al tavolo del blackjack, ma viene subito derubato. Aggredisce il rapinatore e riesce a recuperare il denaro. Tornato in città per pagare la banca, soccorre alcuni membri dei Guilty Remnant che sono stati presi a sassate e rimane ferito anche lui, non riuscendo quindi a saldare il debito in tempo. Matt perde la proprietà della chiesa, che viene rilevata proprio dai Guilty Remnant.

Come per i suoi antagonisti, anche il credo di Matt Jamison è frammentario, confuso e a tratti violento. Matt diffonde volantini sugli scomparsi al solo scopo di rendere pubbliche informazioni infamanti su di loro. È convinto che l'Improvvisa Dipartita non fosse il Rapimento annunciato dalla Bibbia, e vuole dimostrare che gli scomparsi erano peccatori. Matt asserisce che Dio abbia messo alla prova l'umanità in preparazione a qualcosa che deve ancora accadere; ma le sue convinzioni sembrano condizionate da risentimenti personali legati all'incidente della moglie. Il personaggio di Matt è paragonato a Giobbe, la cui fede viene messa alla prova per mezzo della perdita della sua famiglia e dei suoi averi, che Dio però gli restituisce una volta superato il test. Nell'episodio 1x03 Matt ha una sorta di epifania contemplando la riproduzione del quadro di Albrecht Dürer *Giobbe e sua moglie*, grazie alla quale si dirige al casinò dove effettivamente vincerà la somma necessaria a riscattare la propria chiesa. A differenza di Giobbe, Matt non riesce però a riconquistare ciò che ha perduto [7].

C'è infine la setta del Santo Wayne, della quale fanno parte i giovani Tom e Christine. Wayne è presentato come un guru cinico e furbo che approfitta della credulità altrui per ragioni edonistiche; eppure non sappiamo con certezza se la verità sia così semplice. Il Santo Wayne è noto per guarire le persone dal loro dolore abbracciandole. Anche Nora diventa sua "cliente", pagando l'abbraccio e provando un reale sollievo. Potere della suggestione o potere magico, il tocco di Wayne sembra funzionare. Nel caso di Nora i risvolti sono paradossali: la donna troverà un neonato abbandonato davanti alla porta di casa dei Garvey. Non lo sa, ma è la progenie di Wayne, e lei riceve il bambino – futuro figlio

adottivo? – come la conferma della possibilità di costruire una nuova esistenza sulle macerie della precedente.

**Simulacri e assenze**

La perdita e il lutto, come abbiamo visto, sono il grande motore della serie, motivo ricorrente e elemento condiviso. *The Leftovers* è strutturato sull'idea dell'assenza. Per riempire questo vuoto, i personaggi ricorrono spesso a dispositivi che sono veri e propri simulacri. In piccolo lo fa Jill, quando regala alla madre un accendino sul quale ha fatto incidere le parole "Non dimenticarmi". Non è un caso se ciò accade nell'episodio 1x04, ambientato a Natale. La puntata comincia con una sequenza insolita: assistiamo all'assemblaggio di un bambolotto in catena di montaggio. Viene messa molta enfasi nel mostrare l'oggetto durante la sua produzione seriale, puntualizzandone la banalità, l'assenza di aura. La scena segue l'oggetto nel negozio, dove viene venduto a una signora che lo porta a casa, lo spoglia per avvolgerlo in un telo e lo trasforma infine nel Gesù bambino del presepe di Mapleton, che viene però prontamente rubato. L'episodio ruota quindi attorno a questa nuova assenza; non solo svaniscono le persone, ma ora è scomparso anche il simulacro. E non uno qualsiasi: è scomparso Gesù (Dio è morto, anzi, è svanito nel nulla, come sospettano in molti nella serie). Per Kevin invece Il giocattolo non è altro che un pezzo di plastica, proprio come ci è stato mostrato chiaramente durante la sequenza iniziale. Ciononostante, Kevin si trova costretto a cercare di ritrovarlo, incitato dalle parole di Jill (che lo ha rubato, con un gesto che ricorda un po' le strategie dei Guilty Remnant): "Non puoi prenderne uno nuovo e basta, è sacro". È dunque il furto, la sparizione, a sancire l'unicità del bambolotto-Gesù per la comunità di Mapleton e per il recalcitrante Kevin, che passa l'intera giornata a cercarlo. Quando finalmente lo trova, Matt Jamison ha già rimpiazzato il bambino nel presepe, e il Gesù originario finisce scagliato fuori dal finestrino dell'auto da Kevin Garvey, completando il suo ciclo di prodotto industriale privo di valore mistico.

Nello stesso episodio i Guilty Remnant eseguono una delle loro azioni di guerriglia, introducendosi nella case di coloro che hanno perso una persona cara durante l'Improvvisa Dipartita per sottrarre le fotografie dei morti. Abbiamo dunque altri simulacri

che lasciano un nuova assenza, con i lugubri portafoto vuoti che la setta si lascia alle spalle.

I simulacri più interessanti dell'episodio sono però quelli che Tom e Christine incontrano sull'autostrada. È la prima apparizione di qualcosa che ricorrerà per l'intera stagione, ovvero i manichini della Loved Ones® bereavement figures™, azienda specializzata nella riproduzione a grandezza naturale delle persone scomparse. Il prodotto, per il quale la HBO ha creato anche uno spot pubblicitario, viene commissionato da chi ha il bisogno psicologico di seppellire qualcosa, il simulacro di un cadavere, per avere l'esperienza tangibile del lutto e riuscire quindi a superarlo. È un business macabro ma efficace nel mondo di *The Leftovers*. Nell'episodio 1x06 Nora ne riderà assieme a Marcus, venditore di Loved Ones, e darà un bacio alla copia di sé che l'uomo usa per le sue dimostrazioni; ma nel finale di stagione l'incontro con questi oggetti sarà molto più solenne. I Guilty Remnant hanno infatti ricostruito le situazioni in cui si trovavano gli scomparsi il giorno della Dipartita, utilizzando i manichini Loved Ones commissionati apposta per l'occasione. Nora si troverà faccia a faccia con la riproduzione della sua famiglia, e verrà investita dal potere simbolico di questi oggetti completando quell'elaborazione del lutto che ha costituito il suo arco narrativo dalla prima all'ultima puntata. Il resto della città non la prenderà altrettanto bene, e non pochi Guilty Remnant verranno uccisi nel riot.

**La risposta è 42**

*The Leftovers* è una serie dal rendimento dignitoso (circa un milione e mezzo di spettatori a puntata [8]), subito confermata per una seconda stagione; non ha avuto una grande acclamazione

critica, né ha generato molto movimento di fandom. Alcune obiezioni che gli vengono mosse mettono legittimamente in luce il fatto che tutto ciò che accade nello show è direttamente generato dall'Improvvisa Dipartita, e che i suoi personaggi sono caratterizzati esclusivamente dalla reazione a quel trauma. Altre critiche riguardano invece l'esigenza di risposte che spesso il pubblico rivendica nei confronti di serie televisive che giocano la carta del mistero; ma nel caso di *The Leftovers* dovremmo lasciarci certe domande alle spalle: la serie si occupa d'altro, e quasi sicuramente le cause dell'Improvvisa Dipartita non saranno spiegate – gli stessi Lindelof e Perrotta lo hanno dichiarato esplicitamente.

Tornando a *Lost*, abbiamo visto come una piramide di misteri e un grande evento catastrofico non siano sufficienti per costruirne la replica. *The Leftovers* funziona proprio quando non cerca di fare questo: al di là dello sfruttamento di elementi misteriosi per pragmatismo televisivo, le sue storie si collocano nel quotidiano, e l'umanità rappresentata è confusa e perdente come tutti noi.

**Note**

[1] La versione originale usa invece il termine "Sudden Departure", traducibile come "Partenza improvvisa" e privo dei toni mortuari della versione italiana.

[2] Tradotto nella versione italiana come "Colpevoli Sopravvissuti", ma il termine remnant in inglese significa "avanzo, rimasuglio", proprio come la parola che dà il titolo alla serie, ovvero leftover.

[3] Tom Perrotta, *Svaniti nel nulla*, e/o, Roma, 2012.

[4] Si pensi a serie come *The 100*, *The 4400*, *Heroes*, *Lost*, ma anche a detective story del sovrannaturale come *Fringe, Haven* o *Supernatural*, dove gli investigatori sono persone con poteri speciali.

[5] Per approfondimenti: la prima Golden Age nel dopoguerra e negli anni Cinquanta e l'odierna che si considera iniziata intorno al 2000). Su *Lost* e la Golden Era si veda Margaret Lyons, *Did Lost End The Golden Era of Television?*, in *Vulture*, 19/12/2011, e Javier Grillo-Marxuach, *Gilding the Small Screen: or, "Is it just me or did Tv get good all of suddend?"*, *Los Angeles Review of Books*, 24/09/2014.

[6] Un campione di fonti nelle quali gli show citati vengono definiti "il nuovo *Lost*": *Revolution, The Event e Alcatraz*, *Alcatraz*, *The Event*, *Flashforward*, *Fringe, Persons Unknown* (definito invece "anti *Lost*"), *Heroes* (si tenta di collegare il suo universo narrativo a quello di *Lost*).

[7] Approfondimenti sul collegamento di Matt Jamison a Giobbe: John Bucher, *10 Ways Rev.Jamison Resembles Job*, in *Watching The Leftovers*, 15.07.2014, e John Bucher, *Rev. Matt Jamison as Jesus, Judas, and Job*, in *Watching The Leftovers*, 10/09/2014.

[8] Dati forniti da Wikipedia.

## SCHEDA TECNICA

**Titolo originale** *The Strain*

**Anno** 2014 (USA)

**Stagioni** 1 (13 episodi) rinnovata

**Network** FX

**Creatori** Guillermo del Toro e Chuck Hogan

**Cast principale**

Corey Stoll è Ephraim Goodweather

David Bradley è Abraham Setrakian

Mia Maestro è Nora Martinez

Kevin Durand è Vasily Fet

Jonathan Hyde è Eldritch Palmer

Richard Sammel è Thomas Eichorst

Jack Kesy è Gabriel Bolivar

Natalie Brown è Kelly Goodweather

### La trama

Aeroporto Fiorello LaGuardia, New York. Un Boeing atterra a luci spente, portelloni sigillati e motore freddo. A bordo, 206 cadaveri e 4 sopravvissuti. Un'epidemia? Un'arma chimica? Un incidente? Nella stiva, occulta, giace una cassa di legno con dentro il Mostro e milioni di lombrichi simbionti, facenti funzione di vampiro. Sui superstiti (s)fortunati comincia ad indagare il dottor Goodweather del Centro di Controllo e Prevenzione Malattie Infettive, ma l'incontro con il vecchio Abraham Setrakian, Van Helsing di turno, gli fa presto capire che non è una normale pandemia, è la guerra dei mondi. Goodweather si trova così a guidare un manipolo sgangherato di eroi nella lotta per sopravvivere e sconfiggere Il Mostro, mentre New York è messa a ferro fuoco e sangue. L'abisso incombe, dagli antri della metro: è qui che The Master nidifica, e qui che Goodweather & Co. lo attaccheranno, dal tramonto all'alba.

### Intro

*La peste bubbonica minaccia New York? Un'epidemia potrebbe scatenarsi dalle viscere della City, dove trova habitat naturale il popolo dei ratti. Lo dicono due studi americani secondo cui i topi newyorkesi sono infestati da pulci che potrebbero essere portatori di peste bubbonica. Tracce di Dna del batterio della morte nera sarebbero state trovate tra i tunnel e gli snodi della metropolitana. Un primo studio, pubblicato dal «Journal of Medical Entomology», ha analizzato 6.500 pulci,*

*pidocchi e acari rilevati su 113 topi intrappolati in cinque luoghi differenti di Manhattan, tra cui tre condomini. Circa il 30% dei ratti erano portatori di «pulci orientali», ovvero quella specie che ebbe un ruolo determinante nell'epidemia che devastò l'Europa nel XIV secolo. Matthew Frye, entomologo della Cornell University e autore della ricerca, spiega che appaiono di importanza essenziale le misure preventive adottate dalle autorità sanitarie. «Se questi*

*topi sono portatori di pulci che possono trasmettere la peste agli esseri umani, il solo anello mancante per il ciclo di contagio è l'agente patogeno», spiega Frye. Occorre tornare indietro agli Anni Venti per rintracciare un'indagine sul rischio peste nella città di New York. Allora gli studiosi riscontrarono la presenza in media di 0,22 pulci orientali per ogni ratto, oggi la media è di 4,8 pulci, con un picco di 25,7 punti per ratto. Lo studio segue un altro pubblicato lo scorso mese dalla rivista «Cell System», secondo cui sono state rinvenute tracce di peste Yersinia tra le migliaia di batteri rilevati nel sistema metropolitano di New York. Gli autori della ricerca spiegano che si tratta di microbi morti e che il rischio di un'epidemia di peste è lungi dall'essere uno scenario reale. Anche perché «la medicina moderna ha a disposizione antibiotici che possono efficacemente contrastare la malattia se viene individuata nelle sue fasi iniziali»,* avverte Frye [1].

**Niente panico. Ok, panico. The Strain**

*The Strain* si compone di 13 episodi, della durata di circa 43 minuti ciascuno. Se si escludono i titoli di testa e coda, con annesso riassunto delle puntate precedenti, gli episodi raggiungono a stento i 35 minuti, analoghi in durata a quelli della celebratissima *The Walking Dead*, molto inferiori alle serie mainstream (*Game of Thrones, House of Cards, Homeland*) che oscillano intorno ai 60 minuti ad episodio. Più che per ragioni di produzione, pensiamo che ciò sia reso necessario dai contenuti trattati in prima serata e dalla volontà di Del Toro di imbastire uno storytelling serrato e avvincente, sul modello delle serie horror più rinomate (30 minuti ad episodio duravano i celeberrimi *Tales from the Crypt*, 44 circa gli episodi di *American Horror Story*), con focus sugli eventi narrati, omissione del fuori campo e poco spazio all'approfondimento dei personaggi secondari. Si parte benissimo: un aereo atterra a New York con le luci spente, i portelloni sigillati e il motore freddo. A bordo, 206 cadaveri e 4 sopravvissuti, nella stiva una minaccia, una cassa di legno che

contiene il Mostro, the Master, spedito dalla Germania su gentile richiesta di un miliardario vecchio e canceroso, che cerca una via non convenzionale per la vita eterna. La causa è banale, il contagio virale: i vampiri di Del Toro si diffondono con la modalità di un virus, attraverso lombrichi simbionti che penetrano pelle e membrane, trasformando i corpi umani in carapaci di pelle e ossa senza volontà, paguri che ospitano il Verme. Sui poveri e

pericolosissimi infetti indaga l'agenzia governativa CDC, Centro di Controllo e Prevenzione delle Malattie Infettive attraverso il dott. Ephraim Goodweather (Peter Russo di *House of Cards*), con Nora, la sua preparatissima assistente, oltre che languida amante. Sicuro di trovarsi davanti ad un tranquillo caso di guerra batteriologica. Eph capirà presto che si tratta invece di una guerra dei mondi, istruito in ciò da Abraham Setrakian, il Van Helsing di turno, vecchio ebreo armeno che combatte The Master da sempre. Non proprio da sempre, precisamente dalla sua ultima manifestazione storica: il Nazismo. Sullo sfondo di una New York progressivamente vampirificata, dove caos e morte e tumulti regnano come nemmeno in *Strange Days* della Bigelow, un manipolo sgangherato di eroi - Goodweather, Setrakian, il derattizzatore Vasiliy Fet (solitario ed efficientissimo alleato, vampire killer la cui assenza di scrupoli preoccupa sia il dottore che il vecchio ebreo) la biondissima hacker Dutch (che all'inizio della serie è inconsapevole alleata dei vampiri), il messicano Gus (un gangster che ama la famiglia e gli amici) - lotta per sopravvivere e per sconfiggere la Piaga, aiutato in modo estemporaneo da un'armata di vampiri buoni che appaiono e scompaiono abbigliati in Eminem style. L'azione si svolge per lo più in interni, attraversa le strade e sprofonda negli antri oscuri della metro: è qui che The Master nidifica, dopo aver messo in fuga ratti e blatte, e qui che Goodweather & co. lo attaccheranno, dal tramonto all'alba. Alla resa dei conti, chi vincerà? Lo sapremo nella prossima stagione. Forse.

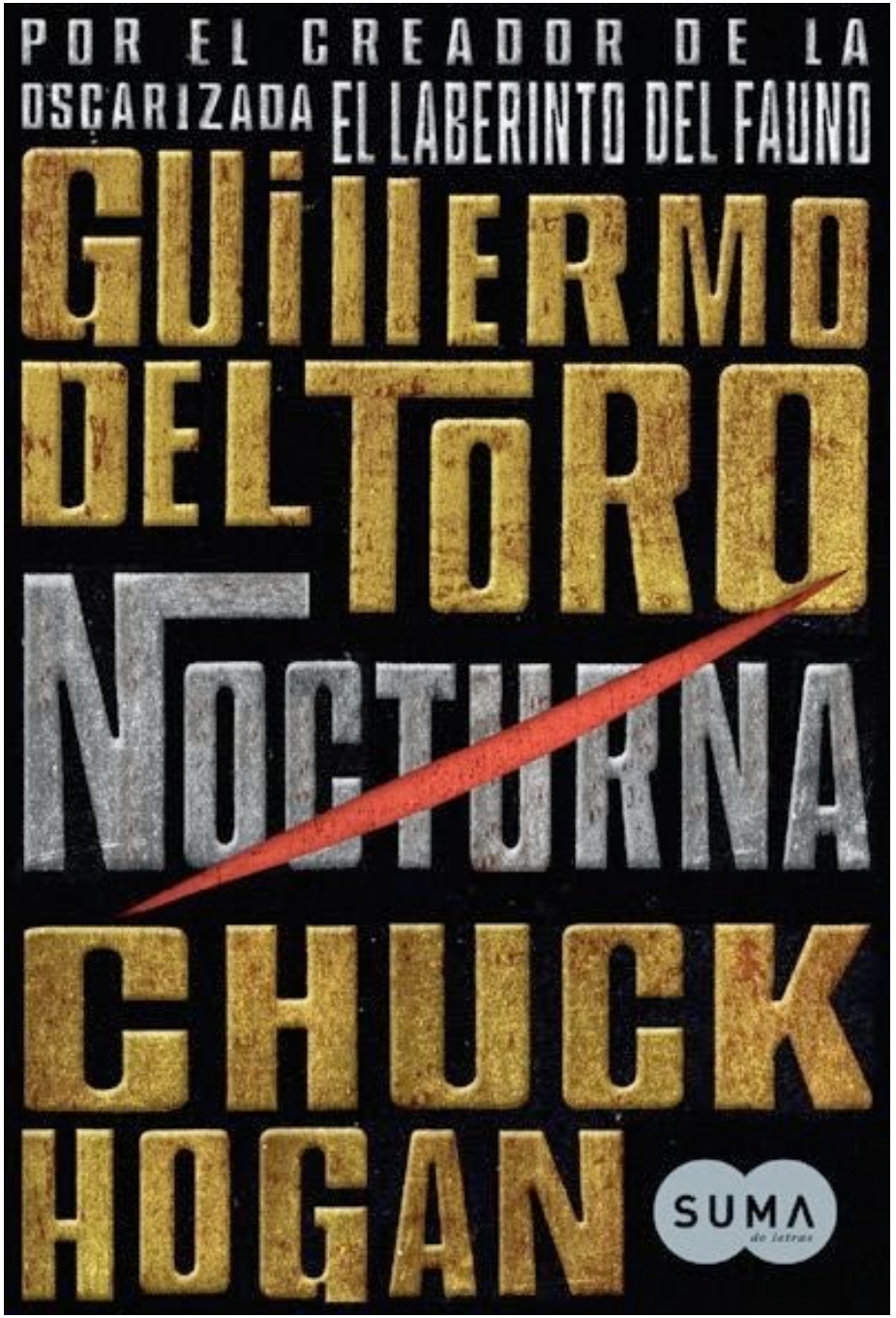
**Endoscheletro**

Era il 2006 quando Guillermo Del Toro regalò al mondo una fiaba militante triste bellissima, che contava di una bimba e di creature silvestri e di orridi carnefici franchisti. Si chiamava *Il Labirinto del Fauno*, fece incetta di premi nei principali Festival mondiali, ottenne anche 3 Oscar nelle categorie tecniche. Era ancora il

2006 quando Guillermo Del Toro, acclamatissimo, ricevette incarico di sviluppare una serie TV sui vampiri, tema archetipico a lui molto caro. La serie doveva titolarsi *Progenie*, in corso di gestazione rischiò morte prematura: il presidente della Fox, blasfemo, voleva farne una comedy ridanciana sul modello della celeberrima *Dark Shadows*. Del Toro inorridì, la cifra dei suoi lavori è si l'effetto esilarante ma mai l'effetto parodistico, così le idee si rifugiarono nelle pagine dei libri. *Progenie* divenne *Nocturna*, una saga composta da Del Toro e Chuck Hogan, articolata in 3 capitoli: *La Progenie* (2006), *La Caduta* (2008), *Notte Eterna* (2010). Il percorso letterario risultò periglioso, giacque dormiente in un loculo di anonimato, per sporulazione originò nel 2012 l'omonima graphic novel, edita dalla Dark Horse Comics, poi il suo venefico DNA tornò ad originare la serie TV definitiva nel 2013.

Prodotta dalla Mirada Production Company di Del Toro, prima serie drammatica originale per FX Production, *The Strain* si sviluppa sull'arco definito di 5 stagioni, 3 per il primo volume cartaceo della saga e una ciascuna per gli altri volumi. La prima stagione è andata in onda su FX da luglio ad ottobre 2014. Il primo è stato diretto da Del Toro medesimo, gli altri da 8 registi specialisti in TV che si sono avvicendati rispettando il canone imposto dal messicano:

*In pratica sto cercando di fare quello che faccio con i miei film, ovvero di mostrarli in modo realistico, ma un realistico stilizzato, non come CSI o The Wire. Il modo in cui la macchina da presa si*



*muove sarà molto realistico. Vogliamo ottenere uno stile da documentario nonostante i libri non abbiano questo stile. Il look dello show è molto curato. Lo stile della camera e della narrazione sarà molto libero. Partirà da quella sensazione di realtà, e pian piano vogliamo che si evolva in uno stile più elegante e horror che richiede dei movimenti di camera morbidi, più suspense e momenti basati sull'atmosfera che si respira, quindi sarà un mix di vari stili. Non penso che si sia visto spesso in TV un mix così* [2].

**Prime Time**

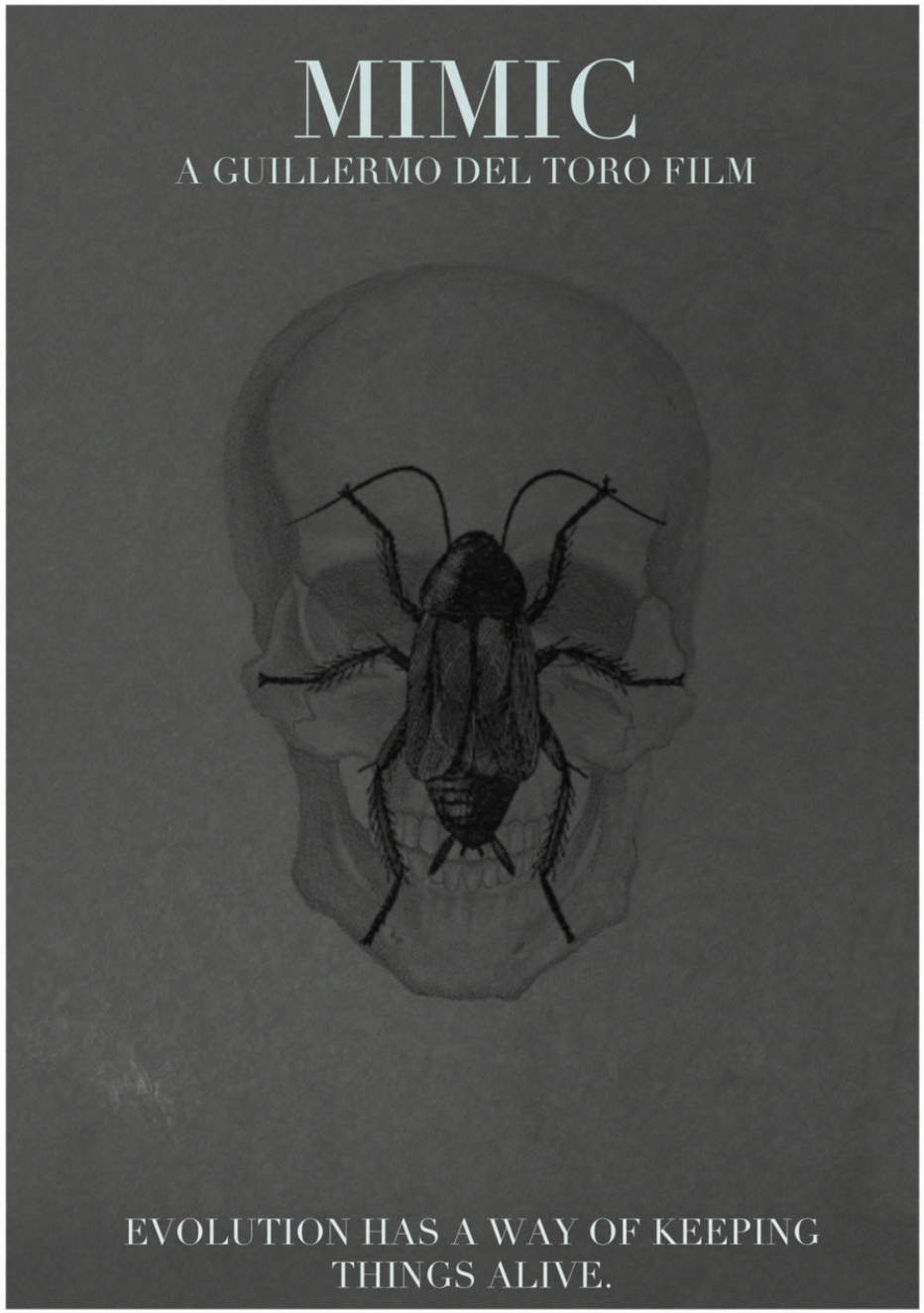
*The Strain* è andato in onda di domenica sera. La prima puntata, messa in onda su FX solo negli States nella prima serata del 13 luglio 2014, ha battuto il record stabilito dalla premiere di *Fargo*, toccando quota 2,99 milioni di ascolti. I 12,7 milioni di spettatori nell'arco di tutta la stagione ne fanno la serie originale di gran lunga più vista su FX Channel, e la più seguita dagli adulti in fascia di età 18-49. Sono numeri importanti, che suggellano il trionfo del nuovo posizionamento del canale FX avviato nel 2013. Finito il tempo dei prodotti indifferenziati offerti a tutti indistintamente, la Fox Entertainment Group, proprietaria del network televisivo, ha deciso di farsi in tre per interpretare al meglio le esigenze di un pubblico televisivo sempre più segmentato ed esigente, incontrando così anche i desiderata dei big spender inserzionisti pubblicitari. Sono nati così:

- FXX, canale digitale satellitare di proprietà del Fox Entertainment Group, lanciato il 2 settembre 2013 in sostituzione di Fox Soccer. Rivolto ai giovani di sesso maschile dai 18 ai 34 anni, con palinsesto incentrato principalmente su serie televisive e film;
- FXM, canale dedicato al cinema, che trasmette i titoli classici della library di 20th Century Fox (Slogan: FXM Retro);
- FX, canale dedicato al golden target, cioè maschi dai 18 ai 49 anni.

La nuova tagline del canale FX ("Fearless", cioè senza paura) sottolinea la visione spregiudicata di rinnovamento che ha portato alla realizzazione e messa in onda di ben 25 serie originali nel triennio 2014 - 2016. Proposte innovative nella forma, nei contenuti e nella tempistica di programmazione, e qui il discorso viene a coinvolgere direttamente *The Strain*, perché mai prima sui canali Fox erano passati contenuti così gory e creepy, per giunta in prime time. La scelta si è rivelata vincente anche al di là delle aspettative e dell'oggettiva qualità del prodotto, merito dei dirigenti che ci hanno creduto ma soprattutto del tocco magico di Del Toro, che presidiando tutta la filiera della serie, dalla produzione agli effetti speciali alla messa in onda, si avvia a diventare un marchio di fabbrica a sé, sul modello di James Cameron.

**Da Cronos a The Strain, passando per Mimic**

Negli uffici del CDC, il Centro di Controllo e Prevenzione delle Malattie Infettive, Guillermo Del Toro si muove senza esitazioni, è un ambiente a lui familiare: ha iniziato a frequentarlo ai tempi di *Mimic* (1997). Il CDC è il potere. Dentro quegli uffici si annidano i responsabili, diretti o indiretti, delle catastrofi che sono la spina



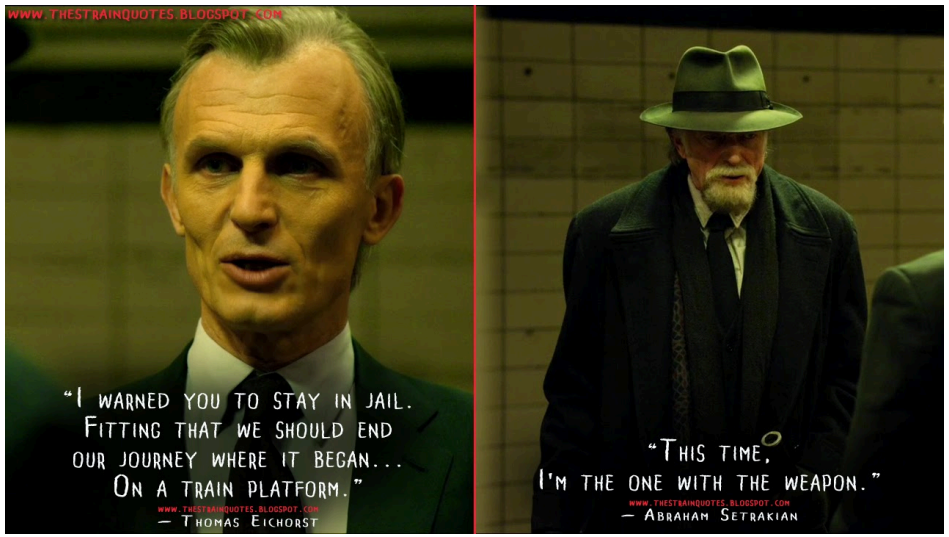

dorsale sia di *Mimic* che di *The Strain*.

Allora fu l'entomologa Susan (Mira Sorvino) a creare involontariamente il mostro: Judas, mix genetico di diversi insetti, in grado di debellare lo scarafaggio portatore del virus che colpiva i bambini, sviluppandosi fino a mimare il suo predatore, l'uomo, e ad attaccarlo. Susan altri non era che una moderna alchimista, discendente del "collega" Umberto Fulcanelli, che in *Cronos* (1993) cercava la vita eterna e trovava il male. Gli insetti sono una delle ossessioni ricorrenti di Del Toro, già in *Cronos* con le blatte e il simil-ragno d'oro, meccanismo magico le cui zampe iniettavano nella carne umana il liquido che condannava al vampirismo e all'immortalità, proprio come i vermi bianchi che proliferano in *The Strain*. La luce del sole distrugge i vampiri in pochi istanti, in questo Del Toro è giustamente conservatore, anche perché questo aspetto gli consente di tornare alla sua amata abitudine di rimbalzare tra sopra e sotto, overground e underground, le moderne strade affollate di New York e la relativa rete di gallerie e cunicoli sotterranei, le confortevoli case illuminate e le anguste e inquietanti cantine dalle mille ombre in agguato (significativa è, al proposito, la scoperta di una fabbrica clandestina di lavoratori-schiavi cinesi, che viene casualmente ritrovata durante l'esplorazione del sottosuolo newyorkese in *Mimic*: questa scena venne tagliata dalla produzione e rimessa a posto nella recente versione “director's cut” del film, riguadagnando tutta la sua potenza e restituendo al film un valore aggiunto politico non da poco).

La vita eterna è l'altro concetto che viene strapazzato da Del Toro, l'immagine del "per sempre giovane e bello" è cancellata. A cercare l'immortalità sono piuttosto vecchi malati, moribondi disperati che non si rassegnano e che sono pronti a macchiarsi di qualsiasi nefandezza pur di scongiurare la morte, a partire da *Cronos* e arrivando fino a *The Strain*: Eldritch Palmer ricchissimo e in punto di morte, pronto a strisciare ai piedi del Vampiro Padrone, ad obbedirgli senza esitare (il suo nome è un chiaro omaggio all'altrettanto spregiudicato protagonista de *Le Tre Stimmate di Palmer Eldritch*, romanzo di Philip Dick), pur di elemosinare la vita eterna. Questo enorme potere, unito al controllo totale sui vampiri suoi adepti cooptati, gli Strigoi, è nelle mani di The Master, il cui aspetto è assolutamente sgraziato e repellente, tanto da risultare quasi ridicolo. Vermi, insetti, contagio, virus, epidemia: dopo anni di vampiri iper-romantici e glam, è merito della serie tv di Del Toro se è stata definitivamente abbattuta l'immagine vampiresca sdolcinata e rassicurante, adesso il vampiro non solo fa paura davvero, è anche repellente contagioso e viscido. E l'infezione dei succhiasangue non ha più nessuno dei poteri propagandati fino ad oggi, è soltanto una condanna terribile, che trasforma l'essere umano infetto in una sorta di malato terminale assetato di sangue, mosso da un unico beffardo istinto: cercare e uccidere le persone che amava in vita.

**L'eterna lotta tra Ebrei e Strigoi**

Abraham Setrakian, il nemico numero uno del Master, con la sua spada d'argento camuffata da bastone, è un anziano ebreo con il cuore malandato che gestisce un negozio di antiquariato a New York. Cresciuto in Romania, fu deportato con la sua famiglia nel campo di concentramento polacco di Treblinka, dove di notte una sinistra ombra si aggirava tra i giacigli impedendogli di dormire per il terrore, e si nutriva della poca vita rimasta nei corpi dei deboli e malati. Il giovane e insonne Abraham riconobbe la creatura grazie ai racconti di sua nonna, capace di ipnotizzarlo con la storia del mostro che si nutriva di sangue umano, lo Strigoi: figura mitologica che la tradizione orale ha trasformato in vampiro nel corso del tempo; originariamente gli Strigoi erano le anime in pena indegne di entrare nel regno dei morti. L'origine etimologica risale probabilmente al latino "strigosus" (rinsecchito, magro, scarno), allo "strix" greco-romano (uccello che si cibava di



carne e sangue) o addirittura al nostro “strega”; lo Strigoi si nutre principalmente attaccando quelli che in vita erano le persone amate, e grazie alla nonna Setrakian sa anche che l'argento è in grado di ferirlo. La Romania è nota per la sua fertilità in ambito vampiresco: è emblematico il caso relativamente recente di Ion Rimaru, serial killer che terrorizzò Bucarest nel 1970. Fu arrestato l'anno successivo grazie alle impronte dei denti che aveva lasciato mordendo le vittime, e gli interrogatori avvenivano solo di notte perché di giorno non era mai lucido. Finanche il cadavere di Ceausescu divenne oggetto di leggenda, tanto che ci fu chi tappezzò di aglio l'appartamento del Conducator, mentre nel paesino di Marotinu de Sus operava una squadra di cacciatori di vampiri, ancora nel 2004, arrestati dopo aver disseppellito un cadavere per asportargli il cuore e bruciarne i resti. Torniamo al passato di Setrakian, che nel corso della serie viene raccontato per mezzo di flashback frammentari. A Treblinka non incontra solo il mostro che approfittava dell'oscurità per aggredire i suoi compagni di sventura, a Treblinka l'allora giovane ebreo fa anche la conoscenza di Thomas Eichhorst, all'epoca ancora umano pur essendo un mostro di default: è infatti il comandante nazista del campo di concentramento.

Il rapporto tra la vittima e il carnefice comincia a mutare grazie alle abilità manuali di Setrakian, al quale il nazista assegna il compito di incidere nel legno la laboriosissima decorazione di quello che diventerà il coperchio della bara del vampiro per eccellenza, il suo futuro fuhrer, The Master. Significativo uno scambio di battute tra i due, durante il quale l'ebreo si dice certo della imminente fine del terzo reich, e il nazi non appare preoccupato dall'ineluttabile crollo, essendo impegnato a preparare l'avvento di un altro regno, ben più temibile e maligno del nazismo. È l'inizio di un duello che durerà più di settant'anni, un duello che non si giocherà ad armi pari: Setrakian è mosso da odio e desiderio di vendetta fortissimi, ma la sua natura umana lo porterà ad invecchiare ed indebolirsi – è forse l'odio l'unica sua ragione di vita, un odio tanto forte da preservare la sua efficacia di guerriero anche sulla soglia dei novant'anni - mentre Eichhorst verrà mutato dal suo padrone in vampiro e conserverà, nonostante lo scorrere del tempo, forza e (apparente) giovinezza. È il bad guy eterno, privo di coscienza o dignità, tramutato da nazista vivo in vampiro non-morto, servitore senza scrupoli prima del reich poi del Master, in una evoluzione fredda e spietata come ogni logica del male richiede. Un male che è assoluto e privo di sfumature, naturale prosecuzione del nazismo: l'ideologia totalitaria porta in nuce i tratti distintivi dell'orrore, e il cinema di Del Toro ha sempre puntato i riflettori su questa analogia "naturale". Sono tanti e quasi onnipresenti i nazisti nei suoi film. *Hellboy* originava dall’evocazione di uno stregone russo, Grigorij Efimovič Rasputin, per conto dei membri della Divisione Ahnenerbe delle SS, e in questo caso la sospensione dell'incredulità è agevolata dalla nota fascinazione del nazismo per i riti esoterici e l'occultismo. Come non ricordare la frase dello stesso Hellboy davanti all’ectoplasma Johann Krauss in *The Golden Army* (“suona tedesco...a Hellboy non piace i tedeschi”). *Il Labirinto del fauno* è ambientato nel 1944, alla fine della Guerra

Civile Spagnola (un altro dei temi ricorrenti del cinema del regista messicano) e contiene un sinistro riferimento all'Olocausto: una catasta di scarpe per bambini. Da segnalare inoltre la presenza del capitano Vidal, crudele e fascistissimo patrigno, uno dei personaggi più cattivi e spietati dell'intero universo di Del Toro. Come una catarsi, anche lo scienziato Herman Gottlieb dello straordinario *Pacific Rim* attinge al medesimo immaginario, nella variante scienziato pazzo che conduce esperimenti di (eu)genetica sui cadaveri dei mostri kaju.

**Amore al primo morso**

I teneri zombi creati da Lindqvist nel suo romanzo *L'Estate Dei Morti Viventi* vogliono solo tornare a casa. Escono dalle tombe, e camminano verso le rispettive dimore senza la minima intenzione di nuocere a chicchessia. Lerci, puzzolenti e marcescenti, seguono il loro unico istinto, come guidati da un radar verso il

focolare domestico. La poltrona, la tv, il telecomando. I vampiri di Del Toro fanno la loro stessa strada, con la differenza che l'istinto ordina loro di uccidere le persone amate in vita. L'amore è il vero agente patogeno, diventa pericoloso e letale, in tempi di apocalisse: ancora una mutazione, anche per il più forte e celebrato dei sentimenti.

**Ephraim**

Il dottor Goodweather ha il volto ormai riconoscibilissimo di Corey Stoll, fino a qualche tempo fa "soltanto" immenso caratterista; dopo anni di lavoro durissimo, ora finalmente inizia a raccogliere i meritati frutti e i ruoli da protagonista gli piovono addosso a ripetizione. È lui l'eroe buono della serie, con tanti se e qualche ma, comunque eroe. Nel corso delle prossime stagioni la progressiva metamorfosi del personaggio sarà continua e fondamentale, e riguarderà anche il suo aspetto fisico. È questo il motivo che lo ha convinto ad accettare per la prima volta di indossare una parrucca, cosa che si è sempre rifiutato di fare in passato. Evidentemente quello che Corey ha letto nelle sceneggiature, e che noi vedremo nelle prossime stagioni, è un percorso di cambiamento molto importante. Un percorso che potrebbe eguagliare, in intensità, quello di Walter White in *Breaking Bad*. Staremo a vedere.

**Madre lingua semper certa, padre incertum**

Abbiamo avuto la fortuna di vedere *The Strain* in versione originale, e ciò ci ha permesso di notare il singolare lavoro fatto da Del Toro sulle lingue parlate dai personaggi. Molta attenzione, infatti, viene risposta sulla connotazione fonetica dell'inglese parlato da Setrakian, biascicato e duro come ci si aspetta da un ebreo armeno avanti con gli anni, a far da contraltare all'altro inglese made in East Europe parlato dal cacciatore di ratti Vasiliy, di origine ucraina. Sul fronte dei cattivi, l'inglese neoalemanno neonazista parlato da Eichorst, nelle sue vette di sarcasmo ed ironia, echeggia la sinistra parlata dell'Hans Landa di *Inglorious Basterds*, mentre the Master si chiude in un inglese cavernoso, quasi ancestrale, satanico e cupo come un trentatré giri che gira al contrario. Fin qui tutto bene, i problemi nascono nei ripetuti

flashback relativi alla vita di Setrakian nel lager di Auschwitz. Qui infatti non c'è alcun rispetto della verità storica e tutti parlano inglese, sia i prigionieri provenienti da tutta Europa che le SS tedesche, fatto salvo per qualche comando standard (Raus!, Schnell! Achtung!)) pronunciato come si conviene. Sembrerebbe un dettaglio di poco conto, in quanto la serie televisiva si rivolge ad un pubblico americano marcatamente nazional-popolare, che potrebbe essere ostile, come accade per esempio in Italia, all'uso di sottotitoli su lingue allofone. Poi però succede che i personaggi messicani come Augustin "Gus" Elizalde e famiglia parlino correntemente tra loro in spagnolo, e che scorrano sottotitoli in inglese. Sembra quindi che Del Toro abbia operato una sorta di pregiudizio linguistico a favore della sua prima e seconda lingua madre, e questo a detrimento della stessa serie, dacché vedere Treblinka e i pigiami a righe e sentire che tutti parlano da yankee, neanche fossero gli eroi di Hogan o i calciatori di John Houston, mette davvero i brividi, non di paura ma di vergogna.

**Il labirinto Del Toro**

*The Strain* appartiene intrinsecamente a Del Toro nella messa in scena, nella scrittura, nell'universo dicotomico da cui derivano buoni e cattivi, un mondo che appare

(…) *un grande ricettacolo di morte e salvezza, un'unica grande opera in divenire in cui si combatte per il Bene, o ciò che sembra tale, e al contempo ci si crogiola con il Male, o ciò che dovrebbe essere… C'è la realtà storica, nera e buia, esemplificata dalla guerra civile spagnola (e il nazismo nella Trilogia), come cartina di*

*tornasole utilizzata per dare spazio ai diversi sentimenti dell'animo umano. C'è la fiaba, ad altezza di bambino, popolata da mostri e sangue, atrocità e vendette, pericoli e fughe, ma anche amore e amicizia, lealtà e volontà, coraggio e purezza. Ci sono i vampiri (o i mezzosangue), i vendicatori e i vendicati, i giustizieri e le forze cosmiche della distruzione. La forza di Del Toro è la messinscena di un mondo a metà fra la Terra e il Cielo, un mondo in cui coabitano la favola e la cruda quotidianità* [3].

I buoni sono sempre una squadra assortita per razza ed età anagrafica, con una composizione tendente alla parità di genere e relazioni sentimentali, amicali o familiari che vanno perfezionandosi nel divenire degli eventi, come insegna l'analisi strutturalista delle fiabe. I cattivi, invece, hanno una denominazione d'origine controllata prevalente, che è la Seconda Guerra Mondiale, il nazismo e il franchismo. Se è vero che The Master è il Male sempiterno, nel genere umano ma anche trascendendo il genere umano, è altrettanto vero che in *The Strain* questo male ha le sembianze prevalenti di Thomas Eichorst, così familiari perché costituenti un canone di genere, il nazista sadico satanico (rsvp Steven Spielberg, Quentin Tarantino) da cui Guillermo nostro è assai affascinato. A proposito: l'iperattivo regista messicano nel corso del 2013 si è legato ad un altro progetto, ovvero l'adattamento cinematografico di *Mattatoio 5*, la cui sceneggiatura sarà firmata da Charlie Kaufman. Dresda, Vonnegut, eroi, dannati, e Del Toro uber alles!

**Note**

[1] Francesco Semprini, *Allarme topi a New York "Potrebbero portare la peste bubbonica"*, *La Stampa*, 05/03/2015

[2] Eddie Wright, *Interview: Guillermo del Toro Takes The Strain To Dark Horse And Beyond*, in *Geek News*, 12/11/2012.

[3] Alessio Gradogna, *I dannati e gli eroi – Il cinema di Guillermo Del Toro*, Edizioni Il Foglio, Piombino 2008, p. 37.

di Marco Mongelli

## SCHEDA TECNICA

**Titolo originale** *The Village*

**Anno** 2013 (UK)

**Stagioni** 2 (12 episodi)

**Network** BBC One

**Creatore** Peter Moffat

**Cast principale**

David Ryall è Old Bert Middleton

Maxine Peake è Grace Middleton

John Simm è John Middleton

Charlie Murphy è Martha Allingham

Emily Beecham è Caro Allingham

Rupert Evans è Edmund Allingham

Augustus Prew è George Allingham

Juliet Stevenson è Clem Allingham

Annabelle Apsion è Margaret

Anthony Flanagan è Arnold Hankin

Ainsley Howard è Norma Hankin

## La trama

*Men of England, heirs of Glory,*
*Heroes of unwritten story,*
*Nurslings of one mighty Mother,*
*Hopes of her, and one another;*
*Rise like Lions after slumber*
*In unvanquishable number,*
*Shake your chains to earth like dew*
*Which in sleep had fallen on you-*
*Ye are many — they are few.*

*Percy Shelley, The Masque of Anarchy, 1819*

### La Trama

Nel 1914, in un villaggio del Derbyshire, in Inghilterra, accade un evento straordinario: per la prima volta nella storia un autobus si ferma nel paesino portando una ragazza forestiera. Gli occhi del dodicenne Bert catturano quest'immagine e ne sono segnati per sempre; quasi cento anni dopo l'anziano Bert fa di questo ricordo il principio del suo scavo memoriale.

**Un viaggio nella storia**

*The Village* è stata una delle serie televisive più belle e coraggiose del 2013 – un anno di per sé straordinario se pensiamo che hanno esordito serie del calibro di *Orange is the New Black, Rectify, Masters of Sex* – e, potenzialmente, uno dei prodotti destinati a rimanere nella storia della serialità televisiva. Di più, per la radicalità dell'esperimento estetico è anche uno dei prodotti narrativo-visuali più significativi della nostra contemporaneità .

*The Village* è una serie tv ideata e scritta dal drammaturgo e sceneggiatore inglese Peter Moffat, prodotta dalla BBC e ambientata nella contea del Derbyshire nel corso del XX secolo. Alla regia si sono per ora avvicendati cinque registi. L'ambizioso progetto di Moffat è quello di costruire una sorta di *Heimat* inglese, ovvero la storia sociale di un paese a partire dalla Prima Guerra Mondiale e attraverso le vicende di una famiglia di un piccolo paese di campagna, il villaggio appunto. Il desiderio dell'autore è quindi quello di realizzare diverse altre stagioni che dovranno portare la narrazione nella Seconda Guerra Mondiale e oltre. Tuttavia, al momento non si ha alcuna indicazione su una eventuale terza stagione. Un altro punto fermo dell'intenzione autoriale è quello di raccontare la storia politica e sociale di quegli anni attraverso gli occhi e le voci della working class, proposito che allontana questo progetto da una serie solo superficialmente simile come *Downtown Abbey*. In maniera ancora più marcata *The Village* si differenzia da tutte le altre serie britanniche che negli ultimi anni hanno minato il primato statunitense: mi riferisco soprattutto alla batteria di Channel 4 e quindi a *Black Mirror, Utopia, Top Boy, Southcliffe*.

*The Village* ha avuto in patria un'accoglienza abbastanza positiva di pubblico (con una media di spettatori che comunque è passata dai 6,5 milioni della prima stagione ai 4,5 della seconda stagione) e critica (tre candidature ai BAFTA e diverse menzioni sulla stampa) ma è passata quasi inosservata da noi, dove nemmeno i siti specializzati l'hanno seguita e dove manca addirittura una pagina wikipedia in lingua italiana.

Dal punto di vista del genere *The Village* è definito un period drama a carattere “epico”. Se la prima definizione è assolutamente pacifica, più discutibile è quella che vorrebbe riscontrare l'epicità in una serie che è invece decisamente “romanzesca”. È importante, infatti, sottolineare innanzitutto il carattere totale della narrazione, che non racconta solo la vita di un “eroe” ma intende raffigurare tutti gli aspetti della società inglese di campagna del primo quarto del secolo scorso. Intenzione realizzata attraverso una distribuzione narrativa abbastanza classica: tre o quattro questioni, variamente intrecciate, compongono ciascun episodio. Fra gli episodi poi possiamo trovare una continuità strettissima (due scene temporalmente consecutive a cavallo fra due episodi, 1x04-05, 2x04-05) oppure delle ellissi narrative importanti (1x05-06, 1x06-2x01), che fanno avanzare il racconto anche di diversi mesi.

Va detto da subito che *The Village* è una serie molto ostica per ritmi e scelte narrative, ma mai noiosa. L'incedere lento del racconto costringe lo spettatore a un'attenzione notevole per un

periodo decisamente lungo (poco meno di un'ora per episodio), ma dalla quale riceve un affresco impressionante per profondità e dettaglio. *The Village* parte piano perché il respiro è ampio ma poi accelera, scava, dipinge e si “coralizza” a mano a mano che impariamo a conoscere tutti i suoi abitanti.

**La memoria**

*The Village* racconta la storia di un villaggio di campagna del centro dell'Inghilterra attraverso gli occhi di un bambino dodicenne, Bert Middleton e della sua famiglia: il fratello maggiore Joe, il padre John e la madre Grace, che spicca sopra tutti per la qualità del suo personaggio e per l'impatto attoriale dell'intensissima Maxine Peake.

La narrazione nasce e si dipana da un atto di rammemorazione compiuto dal vecchio Bert, che, da secondo uomo più vecchio d'Inghilterra, ricordando la sua infanzia racconta gli eventi personali, collettivi e storici di quegli anni. Quasi ogni episodio dunque inizia col Bert anziano che guardando una foto o sollecitato da una domanda di un intervistatore esterno, mette in moto il ricordo e ci fa immergere nell'Inghilterra contadina del 1914. L'idea è quella che la storia di un uomo come Bert possa essere la storia dell'Inghilterra tutta. Tuttavia, Bert, sia il personaggio che ricorda, sia il personaggio del ricordo, spesso si eclissa e lascia spazio ad altri punti di vista, sebbene sia il solo a parlare in voice over, perché l'ultimo superstite di un periodo storico di cui è l'unico testimone diretto.

I Middleton sono una famiglia di contadini estremamente povera che fatica a garantirsi la sopravvivenza quotidiana: questa condizione materiale è da subito condizione esistenziale che determina bisogni, desideri e relazioni interpersonali. “What was your childhood like?”, viene chiesto al Bert anziano. “Short” è la sua risposta. E “What made it short?”, “Being poor, being hungry”. Povertà e fame sono elementi rispecchiati dalla cupezza e dalla drammaticità di molte scene, soprattutto di interni familiari, della prima stagione.

Il capo famiglia è un uomo orgoglioso, astioso e cupo, ossessionato dal lavoro e allo stesso tempo incline a fuggirlo nell'alcool, autoritario e spesso violento con i figli e con la moglie, figura femminile spesso muta non per vigliaccheria ma per amore dei figli. Grace infatti osserva, capisce e mette in ordine, prova a

tenere insieme i pezzi di una famiglia sempre sull'orlo di disfarsi e cerca di proteggerne tutti i membri. Se la spiccata sensibilità e immaginazione del figlio minore Bert è frustrata da un contesto sociale e famigliare oppositivo, le aspirazioni del figlio maggiore sono sacrificate alla necessità di un altro salario. Il suo lavoro di giardiniere nella casa della famiglia aristocratica degli Allingham è il modo con cui si delineano le relazioni tra ceti diversi nel villaggio. Se la famiglia Middleton è il centro narrativo della serie intorno ad essa si configurano altri nuclei famigliari, sociali e anche spaziali. Le altre famiglie contadine, quelle di una nascente classe media, le donne e le ragazze sole, i bambini in età scolare e i loro insegnanti, il ministro del culto e sua figlia; e poi la scuola, il pub, il bagno pubblico femminile, la chiesa, sono altrettante articolazioni del villaggio, peraltro senza toponimo, luoghi significativamente attraversati da un determinato gruppo sociale.
È impressionante notare come in dodici ore di serie

*The camera never leaves the village. Births, deaths, love and betrayal, great political events, upheavals in national identity, ways of working, rules kept and rebellions made, sex, religion, class, the shaping of modern memory – all refracted through the lives of the villagers and the village.* [1]

Questa focalizzazione estrema è in realtà bilanciata da una fotografia – questa sì, epica – davvero impressionante: le magnifiche inquadrature delle campagne intorno al villaggio servono a mostrare lo slancio verso il fuori che molti abitanti coltivano più o meno in segreto. Inoltre, instaurano una dialettica tra minuto e infinito che notiamo nel passaggio tra l'inquadratura di un dettaglio e quella di sterminati spazi aperti, quasi a misurare la distanza tra il qui e ora e un afflato metafisico.

*The Village* funziona grazie al meccanismo classico della narrazione storica, quella che mostra come la Storia con la S maiuscola entri nelle vite degli uomini qualunque e le determini. Spesso però tra i destini generali sovra-personali e le vite degli uomini reali si creano interstizi molto grandi, all'interno dei quali si crea lo spazio per la straordinarietà dell'ordinario: esistenze, dolori e amori sempre uguali eppure sempre diversi. Quando ci troviamo di fronte a un affresco di tale portata la relazione Storia-storia, particolare-universale, assume una complessità e una contraddittorietà tanto fertile quanto realistica, sia dal punto di vista storico sia da quello estetico. Se infatti intendiamo con

realismo una particolare configurazione dei fatti realmente accaduti in un tessuto (ovvero, testo) sempre specificamente determinato, allora il realismo di *The Village* è un modello eloquente di "realismo classico", e quindi perfettamente romanzesco. Come i grandi romanzi ottocenteschi raffiguravano tutta la sua seria tragicità del quotidiano di uomini qualunque, così *The Village* vuole farcela "vedere".

**Il secolo breve**

Ma quale Storia dunque? Il primissimo episodio può fungere da esempio lampante.

Ciò che mette in moto la narrazione è il ricordo dell'arrivo di un bus: il primo bus di sempre a fermarsi al villaggio. Da questo bus scende una giovane donna bellissima, Martha Lane, figlia del ministro e futura maestra, la cui apparizione fa innamorare istantaneamente il piccolo Bert. Un fatto storico verosimile (la modernità che irrompe in un mondo rurale) fa partire la storia particolare, inventata, della nostra serie (l'irruzione di un elemento esterno in un villaggio da cui non partiva né arrivava nessuno). Le prime scene del primo episodio, poi, possono essere prese ad esempio anche dello stile visivo e narrativo di tutta la serie. Dal bellissimo smarrimento senile del Bert anziano notiamo un tocco particolare, simil-teatrale dell'acting; una colonna sonora suggestiva (il title theme è di Adrian Corker e John Matthias), poi, contribuisce a creare subito un'atmosfera in cui lo struggimento può convivere con la crudezza della povertà senza stridere.

Proviamo adesso a enucleare qualche tematica della serie e la sua evoluzione, provando ad anticipare il meno possibile: non per banale preoccupazione di spoiler ma perché la fruizione di una serie come *The Village* passa necessariamente per la scoperta di tutta una serie di aspetti insieme sottili e complessi.

L'anno di avvio della serie è il 1914, e non è un caso. Per quello che vuole essere un racconto del secolo breve il momento chiave è necessariamente l'anno di inizio della Prima Guerra Mondiale. Tutta la prima stagione si concentra su questo evento che coinvolge il villaggio a tutti i livelli anagrafici e sociali: un'intera generazione di ragazzi appena maggiorenni parte non sapendo se tornerà; quelli che tornano sono shell-shocked e il ricordo di quelli che non tornano ossessiona la vita di quelli che son tornati o sono restati. Chi è ricco può trovare il modo di non andarci, e chi comanda, soprattutto, può imbastire la retorica nazionalistica e patriottica sulla paura del nemico e sulla difesa dei propri valori. Fra gli adulti poi ci può essere chi obietta, mettendosi contro l'intero villaggio, e chi invece rimane completamente indottrinato. Da questo punto di vista le parabole dei due maestri, così schiettamente antitetiche e quasi chiasticamente disposte, sarebbero però eccessivamente schematiche se una scrittura brillante non fosse capace di mostrare poco a poco tutte queste dinamiche: tutto ciò qui frettolosamente riassunto richiede sei ore di racconto perché diversi sono gli anni di storia su cui questi fatti si sono dispiegati. Per arrivare a raffigurare il più realisticamente possibile quale può essere stato l'impatto di una guerra lunga e devastante sulla povera gente che l'ha combattuta e ci è morta,

un prodotto di finzione deve riuscire a far emergere quella verità dai suoi personaggi e dalle loro storie, dai loro gesti e dalle loro parole. Ed è per questo che *The Village* è una serie così importante, perché attraverso la potenza delle immagini è in grado di raccontarci in maniera straordinariamente minuta un periodo storico decisivo, e perché lo fa attraverso un dispositivo anti-retorico ed empatico, ovvero squisitamente finzionale. Anti-retorico perché ci mostra come le ragioni della guerra siano sempre le ragioni del più forte ed empatico perché ci mostra in vivo la paura o l'esaltazione di chi è partito diciottenne (Joe Middleton) e l'angoscia e il dolore delle madri che attendono a casa (Grace Middleton). I diversi atteggiamenti dei personaggi di fronte all'evento bellico (dal patriottismo sfrenato di Ingham alla rassegnazione di John, dalla consapevolezza politica di Edmund Allingham all'ingenuità poetica del fratello George) ci restituiscono la complessità storica di un fatto che ciascuno ha vissuto in modo diverso. Ciononostante, la serie non si nasconde dietro questo relativismo ma prende una posizione chiara: raccontare la Storia soprattutto attraverso le storie dei più deboli significa raccontare la menzogna della guerra, e quindi raccontare come veniva raccontata dai potenti. Le edulcorazioni e gli infiorettamenti poetici servono a nascondere l'amara concretezza di una morte cruenta e classista (“the idiot poor from this village who died on the Somme”). Come sempre in *The Village* tutto può esser detto a chiare lettere da qualche personaggio, ma viene soprattutto tematizzato in vari modi: le madri dei ragazzi al fronte non sanno come sono morti i loro figli perché le autorità lo nascondono.

A un secolo dallo scoppio della Prima Guerra Mondiale, questo è lo strumento artistico con cui si può non festeggiare un evento insensato ma commemorare chi è caduto. E soprattutto tentare di comprendere.

Non è un luogo comune dire che il vero protagonista della serie è il villaggio stesso. Non solo infatti esso assume le sembianze di un personaggio vero e proprio, dotato di volontà, ma è in grado di condizionare le vite dei suoi abitanti costituendosi sempre come il polo dialettico di tensioni di varia natura. Lo spazio geografico e mentale del villaggio satura l'orizzonte e impedisce movimenti verso il fuori: “Nobody had left the village in 100 years” perché “All of life was in our village”, dice il Bert anziano. Eppure, di spinte centrifughe la serie è piena, sin dall'inizio, quando Grace

auspica per il figlio maggiore un futuro fuori dalla famiglia, dove può autodeterminarsi lontano dalle angherie paterne.
Il villaggio si comporta come un corpo unico, è coscienza collettiva e Super-Io invalicabile. È l'organismo che contiene gli Allingham e i Middleton, il “Pals battalion” e i disertori. È lo spazio dentro cui si giocano i destini del singolo e della comunità: il villaggio soffre (“The village is in pain, It's been in pain for years”) e decide chi è degno di farne parte (“i don't know if the village would want me teaching its children”); il bene del villaggio è più importante della voglia di giustizia di chiunque dei suoi membri e chi si comporta in maniera discorde è accusato di volerli dividere. Ma il villaggio può anche significare solidarietà nelle difficoltà, modo di guardare oltre il proprio piccolo mondo: la serie è come al solito molto acuta nel mostrare come questo superamento del sé può anche significare annullamento della propria individualità. La tirannia del villaggio può essere sfidata anche privatamente, come fa Bert Middleton nella seconda stagione: il suo desiderio di andare via è allo stesso tempo legittimo e inconcepibile, quasi come una tentazione da scongiurare. D'altronde i conflitti famigliari sono specchio di quelli presenti nel villaggio, essendo la famiglia una sua riproduzione in piccolo. Nella seconda stagione in particolar modo il villaggio diviene anche soggetto politicamente significativo e anche in questo caso è visto come un corpo unitario: gli appelli delle due fazioni sottolineano sempre l'indissolubilità del legame.
Il villaggio è di fatto l'unico elemento immutato tra la prima e la seconda stagione (così come si presuma debba esserlo anche per le eventuali stagioni a venire) che per il resto invece fanno registrare uno scarto importante. Lo spartiacque è segnato ovviamente dalla fine della guerra (11 novembre 1918) e dall'inizio degli anni Venti. Alla generazione dei caduti subentra la generazione dei fratelli minori, che hanno il compito di ricordare e di ricominciare a vivere. La Storia è fatta anche di queste piccole transizioni in avanti.
La seconda stagione si apre quindi con un superamento degli stenti e con la conquista di un po' di benessere: entriamo nei roaring twenties, nell'epoca del jazz e delle automobili. Il villaggio e i Middleton sembrano risollevarsi e condividere una vita comunitaria più positiva e non più solo difensiva, in cui ci sono mille difficoltà ma in cui c'è posto anche per feste, matrimoni e battesimi, da vivere ovviamente come momenti di comunione. C'è posto soprattutto per l'amore e per il sesso (che è sempre elemento perturbante), per i corteggiamenti e le delusioni. Una fenomenologia che va dalla tenerezza (Phoebe) allo squallore (Alf Rutter).
Parallelamente, il racconto si fa più mosso e più vario, i personaggi prendono una direzione più netta e non vengono lesinati colpi di scena e misurati cliffhanger (2x04-05). In ogni caso, non siamo di fronte ad un'altra serie: la continuità e la coesione sono evidenti e anzi la serie ne guadagna in interesse e in vivacità. L'intreccio politico-privato (Grace-Bill Gibby) si fa più serrato, ma sempre in tempi dilatati: la novità di questa stagione è che le tensioni tendono a deflagrare all'improvviso provocando nefaste conseguenze.

*The Village* è una serie con molti personaggi, ciascuno con una sua funzione drammatica chiara all'interno del racconto ma anche con una individualità precisa. Inoltre, i caratteri acquistano spessore e tridimensionalità nel corso degli episodi: non solo noi spettatori ne conosciamo lati oscuri e potenzialità inaspettate, ma così loro stessi acquistano una consapevolezza maggiore. Come sempre sono gli eventi a promuovere un'evoluzione, anche radicale, della parabola e del senso di una vita. Se il progresso di Bert è quello di una transizione all'età adulta abbastanza classica, più complessi e tormentati sono i percorsi dei genitori. Le crisi e le disavventure in cui cade il padre John si risolvono molto lentamente e non senza passaggi intermedi sorprendenti. Ancora una volta è il percorso di Grace a sbalordire: si può dire che se tutti i personaggi restano con tutti i loro pensieri e le loro vicende all'interno di un quadro strettamente verosimile e realistico, il personaggio di Grace è l'unico a cui è concesso di derogare, di rompere le coordinate storico-geografico-sociali e di enunciare la propria individualità. “I'm tired of God”, dice a un certo punto, incapace di accettare il legame che lega la disgrazia a una colpa commessa e affermando che la propria vita e la propria storia valgono più di Dio. Vedremo più avanti che significato ha questa rottura e come si comporrà. Grace ha una personalità forte ma non inscalfibile, è in grado di caricarsi sulle spalle lavoro e responsabilità e nel corso degli episodi prende coscienza di dover canalizzare la propria rabbia, di trasformarla in indignazione capace di riparare i torti. La missione lasciatagli dal figlio maggiore è di fare del mondo un posto migliore, e Grace non lo dimentica mai. In ogni caso è interessante notare come anche a personaggi di secondo piano e tutto sommato negativi, come Norma o Bairstow, siano concessi dolori privati con i quali non si può che empatizzare. Notevoli sono soprattutto le figure femminili: oltre a Grace degne di nota sono la sodale Margaret

Boden e l'omologa aristocratica Lady Allingham. Impressionante è anche la parabola di George Allingham, figura fragile e generosa e capace di un riscatto personale imprevedibile.
La Storia, come detto, cala nelle vicende private dei villagers in maniera pregnante ma non pedissequa. Si tratta di fenomeni, storici, sociali, politici o di costume.
Il più importante è il fenomeno che vede il passaggio dal reclutamento di volontari (Ingham) alla leva obbligatoria (Eyre) che ha per conseguenza lo svuotamento delle fabbriche e l'assunzione delle donne (Grace, Agnes, Martha). Durante la guerra si racconta l'inizio di un movimento sindacale che chiede solo migliori condizioni di lavoro: restando fedele a un quadro di verosimiglianza storica non è la differenza di salario tra uomini e donne a essere messa in discussione. Il quadro gerarchico di genere è conservato. Alla fine della guerra ovviamente si pone il problema contrario: gli uomini tornati dal fronte senza lavoro che chiedono di essere assunti e le donne che non vogliono perdere il loro. Le lotte sindacali sono così assunte dal Labour Party che prova a raccogliere il consenso dei nuovi 8 milioni di votanti. Alle elezioni del 1923 infatti per la prima volta votano le donne sopra i 30 anni: questo fatto rivoluzionario incrocia questioni politiche e questioni di genere ed è rappresentato con la consueta maestria.
I giochi e l'ipocrisia della politica nascondono le mille ingiustizie del potere ma allo stesso tempo fanno emergere un'opposizione che per la prima volta si fa di classe. Non aver paura, alzarsi in piedi e trovare una voce per parlare è l'appello che Bill Gibby rivolge al villaggio: solo così si potrà rompere il ricatto lavoro-salute imposto dagli Allingham dal 1904 e scioperare per condizioni migliori. Il fronte si compatta intorno alla questione della terra: recinzioni e ponti infatti privatizzano e sottraggono terreni un tempo di bene comune. La protesta così compie un passo in avanti quanto a radicalità e violenza, ma finisce in maniera tragica. Quello che viene dopo una protesta repressa nel sangue è sempre ulteriore repressione e vendette infami. *The Village* ci mostra con forza e senza fronzoli tutta la violenza e l'impunità delle forze dell'ordine, che costruiscono dichiarazioni e manipolano le prove. Questo esercizio della legge è sempre a favore dei potenti e ben lontano da una vera giustizia: in carcere ci vanno i figli di nessuno, ricordandoci chiaramente che la Legge e ciò che è giusto non sono sempre la stessa cosa.
Non meno importanza ha la storia sociale: *The Village* mette in scena la questione razziale attraverso il bellissimo personaggio del pugile Ghana Jones, l'omosessualità e il nuovo spregiudicato libertinismo delle classi dominanti. Notevole interesse assume anche la questione della pazzia di Caro Allingham e delle cure sadistiche che vengono proposte da uno “specialista”. La coercizione fisica e mentale a cui viene sottoposta è tanto brutale quanto significativa: la cura dall'instabilità psichica è l'eradicazione dell'anima, della volontà di un essere umano. Infine, una frase è sufficiente a svelare una condizione di gravidanza non voluta: "I'm in trouble" detto da una giovane signorina negli anni Venti (Agnes), può voler dire solo una cosa e innesca sempre un meccanismo di condanna e di salvezza. Un tema tipicamente ottocentesco – la ragazza povera traviata ma

colpevole che ha bisogno di essere salvata da un matrimonio – è svolto con uno sguardo acuto e moderno.
Infine la storia del costume: la seconda stagione di *The Village* ci mostra i cambiamenti della vita quotidiana del villaggio: il giorno del mercato, l'arrivo delle biciclette, l'apertura di una sala da ballo, e persino la possibilità che una donna senza cultura legga le poesie di Shelley. Comincia infine a intravedersi una maggiore

coscienza delle dinamiche sessuali e psicologiche, in famiglia, ma non solo.
La straordinaria raffinatezza di *The Village* si evince soprattutto da alcuni dettagli e da alcune immagini che assumono la valenza di emblemi e icone: la cartolina prestampata sulla quale i due fratelli inventano un sistema per riuscire a comunicare dalla trincea; o la scena in cui tutte le donne corrono a leggere se il nome del proprio figlio compare fra i deceduti; la maniacalità con cui si ripara una sedia, la recitazione di Shelley o Shakespeare, i canti popolari, di guerra o di famiglia. In generale, ogni scena domestica in cui si testa la complessità delle stratificazioni dei rapporti di parentela: amore filiale e coniugale, ostilità e senso di colpa. Non c'è spazio per pietismi (al massimo c'è pietas) o per moralismi, al giudizio si preferisce la ricerca di una verità interiore

più profonda di ogni morale.
La questione fondamentale e primaria di tutto *The Village* è però quella della memoria. D'altronde il ricordo è l'operazione mentale che compie Bert per parlarci di quegli anni e il processo di rammemorazione è ben tematizzato dalle tante fotografie presenti nella serie. La fotografia è la grande passione di Bert, tramandatagli da Eyre e per cui vorrebbe lasciare il villaggio. Le

fotografie servono a John per mettere in fila i ricordi (2x06) e rappresentano una felice mise en abyme della serie stessa. La fotografia è quindi uno sguardo sul mondo che serve a registrarlo, fissarlo ed difenderlo. L'enfatico lascito di Eyre prima di andare in guerra è affidato alle parole di R. Browning (“I judge people by what they might be, - not are, nor will be") che possono anche rappresentare la poetica principale di *The Village*. Ma possono servire anche a farci vivere un momento che non abbiamo mai vissuto di persona (“ike I was there” 1x01).

Il tentativo di ricordare ed eternare è però anche un momento presente nella narrazione primaria (1x06). Alla fine della guerra il villaggio deve ergere un monumento ai suoi caduti, con una lapide in cui siano incisi i nomi di tutti. Anche attraverso la splendida e tragica vicenda di Joe, ciò che la serie mette in scena è una vera contestazione all'istituzionalizzazione della memoria. Contro l'imposizione di una memoria che vale per tutti (il “milite ignoto” è per definizione simbolo di un lutto condiviso ma impersonale) e per il valore specifico di ogni morte e ogni dolore. *The Village* compie così un lodevole tentativo di uscire da un discorso falsamente comunitario, e che è invece indistinzione ipocrita, per far emergere la singolarità di ogni morte.

**L’architettura della narrazione**

Dal punto di vista architettonico *The Village* mostra un'ottima sapienza costruttiva, riuscendo a cucire riprese e rimandi interni di temi o dettagli anche a distanza di molte puntate; inoltre, non rare sono le sequenze costruite su un'alternanza insistita di due scene-madri contemporanee (1x03), così da creare dei corto-circuiti di senso molto fertili e spesso spiazzanti. Anche da un punto di vista prettamente narrativo si registra una spiccata perizia compositiva: in parallelo (1x02) o circolare (1x01 e 2x06).

In linea con una poetica di estremo realismo ma di controllato espressivismo, la regia si muove discretamente ma senza sciatteria: attenta e dai movimenti molto lenti e tuttavia capace di "accelerare" su alcune scene topiche – e anche di scartare bruscamente mimando il crollo psichico di un personaggio. Servendosi di un acting notevole, d'altronde, *The Village* è in grado di perseguire quel mimetismo della vita quotidiana che abbiamo detto essere l'asse portante dell'intera serie.

Lo spettro di toni e registri su cui si muove *The Village* è anch'esso molto variegato: dal dramma alla tragedia, passando per il lirico e per il comico, la serie non disdegna anche il teatrale e l'enfatico, servendosi spesso di scene dall'alto gradiente emotivo per chiudere in climax una sequenza particolarmente significativa. A volte può sembrare che calchi un po' la vena del melodrammatico, e che si lasci sedurre da soluzioni grossolanamente romanzesche. Tuttavia, il rischio è quasi sempre sventato da scene sinceramente toccanti. La stessa serie che aveva viaggiato a velocità di crociera per buona parte del suo racconto a un certo punto è in grado di alzare ritmo e intensità e raggiungere un livello inaspettato. Una nuova cupa incertezza, sottolineata anche dalla musica, pervade le strade del villaggio.

Le ultime puntate della serie mettono in scena il precipitarsi tragico di tutti gli eventi il cui scioglimento non è privo di

ambiguità. Non c'è amarezza né ironia nella risoluzione di un problema che è ovviamente familiare (Middleton), personale (Bert) e politico (affaire bacino idrico). Non è un caso che il legame di classe che cercava di superare quello del villaggio viene sconfitto. La nuova politicizzazione del popolo aveva messo in crisi l'unità di cittadinanza a favore di una di classe: il tentativo di tenerli insieme tutti e due è appannaggio di Grace, che riesce a far coesistere la coscienza di classe con la conservazione dell'identità territoriale. In questo finale "moderno" e iper-realistico c'è tutta la complessità di *The Village*: il problema non è più, almeno provvisoriamente, la tensione fra spinte centrifughe e reazioni centripete, ma riuscire a trovare la propria dimensione, personale e collettiva, dentro quella territoriale. La casa non è più contrapposta al mondo perché cerca di inglobarlo al suo interno. "My home, my family, my village" (Grace, 1x06) sono tutto ciò che conta.

La portata di *The Village* è una portata ampia perché si fonda tanto su un lavoro di ricerca storica che di invenzione artistica e propone una lettura del nostro passato recente che non si trasforma in imposizione di una visione del presente, ma suggerisce alcune dinamiche di lunga durata. Quello che impone è invece una determinata qualità della visione, mai fine a se stessa e sempre legata al disegno più grande. I tempi di *The Village* sono quelli del grande romanzo ottocentesco (non si impiegano forse dodici ore a leggere un romanzo di Dickens?) perché da quella forma estetica trae la sua pratica discorsiva. Se l'arte può essere una forma di conoscenza del mondo, allora se ne può ricavare una maggiore conoscenza, o meglio comprensione, attraverso l'immaginazione narrativa e visuale.

*The Village* è un progetto prezioso che ci si augura possa continuare, perché una tale ambizione va salvaguardata. Non possiamo limitarci a difendere il pur sacrosanto portato pop della

forma seriale, ma dobbiamo essere in grado di riconoscere nella varietà dell'intrattenimento anche i percorsi di ricerca e sperimentazione, e valorizzare quelle che possiamo considerare autentiche opere d'arte. Onore al merito di Moffat e dei produttori, perché occorre visione e coraggio, oltre che talento, per pensare una serie come *The Village*, a maggior ragione se non si ha la certezza di una continuazione e si è quindi soggetti agli ascolti e alle recensioni. Nel frattempo è importante che lo si guardi e che se ne parli: la qualità saprà trovare la sua strada

Chiudiamo infine con le parole di Maxine Peake, schiette e potenti come quelle di Grace Middleton:

*Beautiful writing - a period piece when we're not focusing on the decision makers but the working people, it is so great to see the other side - changes within a chain of social and political life, in minutiae. My character, Grace channels all her energy into her family with a focus on ambition and the idea of freedom for her sons. Women moving into the workplace as the men went to fight and finding independence.* [2]

**Note**

[1] *The Village, new epic drama series for BBC One*, Media Centre BBC.

[2] Ibidem.

# Biografia degli autori

**Responsabile del progetto**

**Barbara Maio** (1974) è Dottore di Ricerca in Cinema e Televisione (Università Roma 3, 2006). Ha pubblicato ampiamente sul cinema di genere, le serie tv (specialmente statunitensi e britanniche), il design nel cinema, l'estetica dei nuovi media. Fondatore e caporedattore della rivista *Ol3Media*.

Tra le sue pubblicazioni *HBO. Televisione, Autorialità, Estetica* (Bulzoni 2011), *La Terza Golden Age della Televisione* (Edizioni Sabinae 2009), *Buffy The Vampire Slayer. Legittimare la Cacciatrice* (Bulzoni 2007).

Nel 2013 ha pubblicato *Cult Tv* (Rigel Edizioni 2013) ed ha recentemente curato il volume *Media Stardom* e *Sport e Media* della rivista *Ol3Media* e ha curato le precedenti edizione di *Osservatorio Tv*.

Contatti: Blog *Cult Television*, Sito Universitario, email.

## Collaboratori

**Olimpia Calì** è Dottoranda in Scienze Cognitive presso l'Università di Messina, è laureata in Lettere Moderne, Filologia Moderna e Turismo e Spettacolo. I suoi campi di ricerca sono quello dei fandom e media studies, ai quali si approccia grazie agli strumenti di ricerca offerti dalle neuroscienze.

**Alice Casarini** (1981) insegna traduzione dall'inglese all'italiano presso l'Università di Bologna (sede di Forlì) e lingua inglese presso la SSML Carlo Bo di Bologna e si occupa di traduzione di narrativa per giovani adulti e di localizzazione di videogiochi. Ha conseguito il dottorato di ricerca in traduzione audiovisiva (2014) e un master nello stesso campo (2008). Ha vissuto a lungo negli Stati Uniti e in Inghilterra e studia la percezione della cultura giovanile americana attraverso il doppiaggio e il fansubbing delle serie televisive adolescenziali. Ha pubblicato saggi su *Friends, The Big Bang Theory, Gossip Girl, Glee* e la saga di *Harry Potter* e scrive recensioni cine-televisive per *Cinema Errante*.

**Giada Da Ros** (1970) è una giornalista, laureata in giurisprudenza presso l'Università degli Studi di Trento, che scrive come critica televisiva dal 1991. Il suo maggiore expertise è nella fiction seriale americana e in questo campo ha pubblicato sia in Italia che negli USA. Nel 1996/1997 ha partecipato a "Laboratorio", stage per autori televisivi organizzato da AntennaCinema e Canale5. Per Match Music ha realizzato come co-autrice il format "Roadside", presentato al Merano Tv Festival nel 1997. Fa parte della redazione di *Ol3Media*. In qualità di Presidente della CFS Associazione Italiana ha curato, per la SBC Edizioni, il libro *Stanchi*. Il suo blog è *Telesofia*.

**Dikotomiko** è un'entità blog duale composta dai 40-something baresi Massimiliano Martiradonna, aka Dikot, e Mirco Moretti, aka Omiko, afflitti da cinefilia cronica compulsiva. Collabora con *Nocturno*, *CineClandestino*, *Point Blank*, *Rapporto Confidenziale*, *Osservatorio TV*. Vaga nello spazio armato di Internet a download illimitato, alla ricerca perenne di visioni oniriche ed immagini eretiche, oltre la frontiera della distribuzione cinematografica. Tutto perfettamente lecito. Dikotomiko è la legge. Siamo su Twitter, Facebook e sul Web.

**Sara Mazzoni** (1980) si è laureata alla magistrale di Cinema, Televisione e Produzione Multimediale di Bologna dopo la triennale di Arti Visive e dello Spettacolo allo IUAV di Venezia. Scrive recensioni di film e serie televisive sul sito Cinema Errante. Si occupa di consulenze editoriali e comunicazione web.

**Marco Mongelli** (1989) è dottorando in Studi letterali e culturali presso l'Università di Bologna,  Si è laureato in Lettere Moderne all'Università di Siena con una tesi dal titolo "Il reale in finzione: l'ibridazione di fiction e non-fiction nella letteratura contemporanea". Nel 2012-2013 ha trascorso un periodo di studi in Francia presso l'Université Paris Diderot 7. Si occupa del romanzo contemporaneo in una prospettiva specificamente letteraria e comparata. È tra i fondatori della rivista online *404: file not found* sulla quale ha scritto e scrive principalmente di letteratura, musica, cinema e serie tv.

**Ellen Nerenberg** è Hollis Professor of Romance Languages & Literatures (Italian Studies) and Feminist, Gender, and Sexuality Studies alla Wesleyan University. Il suo *Prison Terms: Representing Confinement During and After Italian Fascism* (University of Toronto Press, 2001) ha vinto l'Howard R. Marraro Prize conferito dalla Modern Language Association. È co-editor e co-translator di *Marco Baliani's Body of State: The Moro Affair, A Nation Divided* (Fairleigh-Dickinson University Press, 2011) e autore di *Murder Made in Italy: Homicide, Media, and Contemporary Italian Culture* (Indiana University Press, 2012). È Associate Editor di *g/s/i* (Gender/Sexuality/Italy). Il suo sito Internet.

**Attilio Palmieri** (1987) è dottorando di ricerca presso il dipartimento di Arti Visive dell'Università di Bologna. Attualmente sta conducendo una ricerca sulle relazioni tra la serialità statunitense e quella britannica. Si è occupato in passato di modelli produttivi, distributivi ed estetici dei prodotti seriali. Ha lavorato sul cinema della Nuova Hollywood e in particolare su Steven Spielberg. Negli ultimi anni ha pubblicato saggi su *Mad Men*, *Boris*, *Il divo* e in generale sulla serialità italiana e anglo-americana su libri e riviste nazionali e internazionali. Attualmente è redattore di *Seriangolo* e *Point Blank* e collaboratore per *Segnocinema*, *Cinergie Media* e *Spietati*.

**Elisa Rampone** nel 2007 ha conseguito il titolo di "Dottore di Ricerca in Letterature Comparate" presso l'Università degli studi di Genova con una tesi sulla presenza e la natura del fantastico fantastico nel teatro musicale italiano e tedesco. Si interessa delle relazioni che legano arti visive e letteratura in particolare nell'ambito del teatro, senza tuttavia trascurare le produzioni cinematografica e televisiva. Ha tenuto diverse conferenze su autori prevalentemente tedeschi e ha pubblicato diversi articoli sul teatro musicale, sul musical e sulle relazioni fra cinema e fumetti su riviste nazionali e internazionali.

**Massimo Siardi** si è laureato all'università di Udine in Cinematografia e ha conseguito un master internazionale congiunto con Université Paris III Sorbonne Nouvelle di Parigi (Paris3) in "Cinèma et Audiovisuelle" e ora sta seguendo il corso di dottorato in Studi Storico Artistici e Audiovisivi presso l'Università di Udine. Ha scritto tre raccolte di racconti: *Fino al Mattino*, (edite da Besa Editrice), *Riviaso Carnia* (edito da 0111 Edizioni), *Generazione Fantasma* (edito da Prospettiva Editrice), e un romanzo breve, *Manuale di Caduta* (edito da Prospettiva Editrice).